

# يَهْنِيكَ

أحمد السقاف

يَهْنِيكَ هَذَا الْحَبُّ جَابِر  
يَهْنِيكَ مَا تُبْدِي الْقُلُوبُ  
يَهْنِيكَ يَا بَطْلَ الْعُرُوبَةِ  
وَاللَّهِ إِنَّكَ قَدْ حَلَلْتَ  
بِالنَّبْلِ بِالْخُلُقِ الرَّفِيعِ  
يَأْبَى الْوَفَاءَ سِوَى الْحَدِيثِ  
لَكِنْ فَكْرِي قَدْ تَشَتَّتْ  
مَاذَا أَقُولُ عَنِ الَّذِينَ  
مَنْ كَلِمَةٍ مَجْهُولٍ يُسَاقُ  
تَسْعَى بِهِ عَمِيَاءُ مَزَقَّتِ الرُّوَاطُ وَالْأَوَاصِرُ<sup>(١)</sup>  
لَمْ يَسْلَمْ الْفَارُوقُ حِينَ  
فَاسْلَمَ فَرُبُّكَ قَدْ أَحَاطَكَ  
يَأْبُنَ الْمَكْبَارِ وَالْمُفَاخِرِ  
وَمَا تُكْتَمُهُ الضَّمَائِرُ  
كُلُّ مُسْتَتِرٍ وَظَاهِرٍ  
أَعَزَّ شَيْءٍ فِي النُّوَاطِرِ  
وَبِالشَّجَاعَةِ فِي الْمَخَاطِرِ  
عَنِ الشُّهَامَةِ وَالْمَآثِرِ  
فِي الْجَرِيمَةِ وَالْمَشَاعِرِ  
لَهُمْ جَذُورٌ فِي الصَّغَائِرِ<sup>(٢)</sup>  
إِلَى الْخِيَانَةِ وَهُوَ صَاغِرُ  
هَوْتٍ عَلَيْهِ بِالْخَنَاجِرِ<sup>(٣)</sup>  
بِالسَّلَامَةِ وَهُوَ قَادِرُ

(١) يقصد الشعوبين

(٢) العمياء : هي الشعوبية الحاكمة على العرب .

(٣) عمر الفاروق .

# جابر الشعب

شعر  
خالد سعود الزيد

سَلِمْتَ وَأَنْتَ لِلْبِلَدِ السَّوَارُ  
وَأَنْتَ نَهَارُهَا مَا زَلْتَ وَجْهًا  
تَحْيِيكَ الْقُلُوبُ وَأَنْتَ فِيهَا  
وَتَفْدِيكَ النُّفُوسُ وَمَنْ عَلَيْهَا  
أَجَابَرَ شَعْبِهِ لَا زَلْتَ رُكْنًا  
أَجَابَرَ شَعْبِهِ لَا زَلْتَ حَصْنًا  
أَنَا الْمَفْدِيُّ حِينَ أَرَاكَ تُفْدِي  
وَأَنْتَ بِهَمَّةٍ أَسْنَى ، وَأَذْنَى  
فَطَبَّ نَفْسًا فَأَنْتَ بِنَاءِ قَوْمٍ  
يَطِيبُ بِذِكْرِكَ الشَّرَفُ الْمُعْلَى  
سَلِمْتَ وَأَنْتَ لِلْبِلَدِ السَّوَارُ  
وَمِغْصَمُهَا وَمَا حَوَتْ الْبَحَارُ  
كَرِيمًا تُسْتَقَلُّ بِهِ الْعِثَارُ  
سَلِيلُ مَوَدَّةٍ وَأَبُّ وَجَارُ  
فَأَنْتَ لِكُلِّ بَاصِرَةٍ نَهَارُ  
بِهِ تُحْمَى الْمَوَاكِبُ وَالذُّمَارُ  
مَنْعِبًا لَيْسَ يُجْهَدُهُ الْحَصَارُ  
فَأَنْتَ لَنَا لَدَى الْجَلَى مَنَارُ  
مَرَاqِيهَا هِيَ الْهَمُّ الْكِبَارُ  
بَنَاهُ عَلَى مَدَامِعِهِمْ خِيَارُ  
وَتَزْدَانُ السَّرَائِرُ وَالسَّرَارُ  
وَمِغْصَمُهَا وَمَا حَوَتْ الدِّيَارُ



سليمان الخليفى

(1)

لَقَدْ ضَمْنَا عَنِ الْغَضَبِ      وَيَأْتِي الْعَيْدُ بِالْعَجَبِ  
سَيَأْتِي، كُلُّهُ سَبَبٌ      عَلَى سُنَنِ مِنَ الطَّلَبِ  
سَيَأْتِي رَهْبُهُ فِرْقًا      تَدْقُ سَنَابِكُ الْخَبِ  
فَلَا شغْلٌ سِوَى عَجَبٍ      يُكْفُ بِسَطْوَةٍ لِأَبِي  
تَعِيدُ مَرَاتِبُ الْأَشْيَاءِ      مِنْ سَبَبٍ إِلَى سَبَبٍ

(۲)

بلادي أيها القدرُ  
 وأشـــــرعة وأذرعة  
 أتيت من لقاح الشمس  
 وينفجرُ ، نخيلاً تاجها  
 أتيت من دم التاريخ  
 تروُدُ البحرَ يا قمرُ  
 تجوسُ « الهير » يا بشرُ  
 حين الرملُ ينصهرُ  
 الظـــــل والدرُ  
 يا نسغُ ويا شرُّ

(۲)

بِلَادِي شَفَنِي الْبُعْدُ أَمَا لَمْهَدَّ عَهْدُ

حسبتك موطناً للأهل      بدءاً كنت يا بعد  
ويا بعد الذي في البعد      بعداً ماله حد  
حسبتك إن مرآة      تروفيك حيث تمتد  
هي القلب الذي إن      غبت ينأي فيك يرتد

(٤)

كأن بنظرة عدل      يميل يرده خجل  
وماذا يبتغيه الحلم      إن أعيت بك السبل  
نخطك واحتباس النفس      في العينين يكتحل  
لتمضي قبل تحرقنا      رياح سود يا رجل  
فلولا كلمة سبقت      لأسرع فيهم الأجل

(٥)

تماءت أذرع ، حدق      يصول لسانها الخلق  
يخصب كفها بالكف      حيث الدم يختنق  
لخصب كل ما فيها ،      وإن رمما ، لها شبق  
فيحي عهد من نفقوا      بعهد شب ، فاحترقوا  
فمن ، وبزخة يأتي      بها والنار قد غرقوا

(٦)

وقدر بعد ان لطفاً      وتلك إشارة وكفى  
أهلك حياة غادية      وسيل عل انجرفا  
أم البحر وجارية      شرع كان قد خطفا  
فقدر ، إن « جزواها »      تريد مسيرة شرفا  
إذا ما بص نجمهم !      ظهرت ، عليه فانخسفا

# سَلِمَتْ جَابِر

شعر / ناصر البدر

سَلِمَتْ يَدَاكَ ابْنَ الْكُوَيْتِ وَشُلَّتِ الْأَيْدِي الْغَوَادِرُ  
كَرُمْتَ جَبِينُكَ عَنْ أَذَى طَيْشٍ رَمَتْكَ بِهِ نَوَائِرُ  
يَاسِيدَا فِينَا رَضَى مَا سَادَ إِلَّا بِالْمَفَاخِرِ  
وَلَأَنْتَ رَمَزٌ وَفَائِنَا وَرُمُوزُنَا تَبْقَى مَنَائِرُ  
قَدْ رِيحَ مِنَّا الشَّيْبَ وَالْوِلْدَانَ حِينَ غَوَتْ ضُمَائِرُ  
فَاسْتَهْدَفْتَ قِمَمَ الرِّجَالِ بِحَقْدِهَا وَمَضَتْ تَجَاهِرُ  
خَسِئُوا . . . فَمَا شَعَبُ الْكُوَيْتِ إِذَا دَنَا خَطْبُ بَخَائِرُ  
مَا مَسَّ رَبَّ الدَّارِ ، لَا يَرْضِي كَرِيمَاتِ الدَّرَائِرُ

\* \* \*

إِنْ كَانَ فِي كُلِّ الْأُمُورِ لَكَ الْخِيَارُ . . . وَذَاكَ صَائِرُ  
فِي هَذِهِ . لَسْتَ الْمُخَيَّرَ . . . إِنْ هَذَا الشَّعْبَ آمِرُ  
عَفْواً . . . إِذَا يَغْلُو الْحَدِيثُ - فَإِنَّمَا تَحْكِي الْمَشَاعِرُ  
فَلَنَحْظَ مِنْكَ بِمَا نَرُومُ ، فَأَنْتَ مِنَّا فِي النُّوَاطِرُ  
أَوْ بَعْدَ مَا اجْتَرَأَ الْبُغَاةُ عَلَيْكَ نَرْضَى أَنْ نُحَاوِرُ  
قَدْ قَالَهَا أَهْلُ الْكُوَيْتِ . . يَوْمَ غَادِرَةِ الصَّغَائِرُ

لا .. أَلَفَ لا نَرْضَى - وَلَوْ قُدَّتْ عَلَى شَرَفٍ حَاجِرُ

\* \* \*

فَاقْطَعْ رِقَابَ الْعَاهِرَاتِ ، لِبَسْنِ أَثْوَابِ الْحَرَائِرِ  
وَاشْدُدْ عَلَى أَعْنَاقِهِمْ فِي قُوَّةٍ واقْطَعْ خَوَاصِرُ  
وَاحْرِقْ بِنَارِكَ حَقْدَهُمْ ، فَاللَّهُ لَا يَغْفُو لِكَافِرُ  
وَالْكُفْرُ مَا اقْتَرَفْتُهُ حَمَقَى النَّاسِ عُمَيَانُ الْبَصَائِرِ

\* \* \*

أَيُّ الْجِهَادِ هُمْ بِهِ ، هَلْ قَتَلَ مِنْ شَادَ الْمَائِرِ  
أَمْ مِنْ سَمَى لِلشَّعْبِ يَخْضُنُهُ بِأَهْدَابِ الْمَحَاجِرِ  
أَمْ مِنْ تَبَوَّأَ بَيْعَةَ عَرْشِ الْقُلُوبِ فَتَى وَكَابِرُ  
تَبَا لَهُمْ ... فِي غِيهِمْ .. وَلِمَنْ وَرَاءَ الْغِيِّ سَائِرُ

\* \* \*

بَادِرُ فَذِيَّتِكَ - لَا تُسَامِحْ - فَالْكَرَامَةُ أَنْ تُبَادِرُ  
وَاعْظُبْ ... فَمَا نَرْضَى الدَّنِيَّةَ يَا بَنَ أَحْمَدَ فِي الْمَصَائِرِ  
وَكَفَى تُجَامِلُ ظَالِمًا - إِنْ لَمْ تُبَادِرْ فَهُوَ غَادِرُ

\* \* \*

لَفَطَ يَدُورِ بِوَاغِشٍ هَمْسًا تَنَاقَلُهُ دَوَائِرُ  
يَسْرِي كَسَمِّ اللَّادِغَاتِ وَدُونِهِ طَعْنُ الْخَنَاجِرِ  
وَيَكَادُ سَمْعِي أَنْ يَتِيَهُ فَمَا أَصْدَقُ أَوْ أَحَازِرُ ؟  
فَاجْلُ الْحَقِيقَةِ صَارِمًا .. وَاجْعَلْ خَفِيَ الْأَمْرِ ظَاهِرُ

\* \* \*

هَذَا حَدِيثِي سَيِّدِي ... صَفُوءًا وَمِنْ أَعْمَاقِ شَاعِرُ  
سَلِّمَ الْجَبِينُ مَكْرَمًا فِي قَوْمِهِ - وَسَلِّمَتْ جَابِرُ

\* \* \*

# البناء الفني للمسرحية

## الحدث والصراع ①

خالد عبداللطيف رمضان

ARCHIVE

المسرحية أحد الألوان الأدبية القديمة. وقد تأصلت على أيدي قدماء اليونانيين ، بعد أن تطورت عن الظواهر المسرحية التي كانت سائدة أثناء ممارسة الطقوس الدينية . وللشعر الغنائي ومن ثم الملحمة الشعرية فضل على المسرحية ، فهي لم تولد من فراغ وإنما جاءت امتداداً لها .

وقد ساهم ظهور مجتمع المدينة والاستقرار في اليونان القديمة في ظهور هذا الفن على أيدي مجموعة من الرواد مثل : اسخيلوس ويوربيدس وسوفوكليس . ولأن المسرحية وصلت إلينا من هؤلاء الرواد على درجة عالية من النضج ، فلا بد أن الفن المسرحي قد ظهر قبل ذلك بزمان ليس بالقليل وأخذ في التطور والنمو إلى أن استقرت أصوله ووصل إلى درجة النضج على أيدي هؤلاء الكتاب العظماء .

ثم جاء أرسطو دارساً للتراث المسرحي الذي وصل إليه ، محاولاً وضع القواعد والأطر التي تحكم النص المسرحي . وعبر الحقب الزمنية المتعاقبة ظهر عدد من

المنظرين للمسرح يضيفون إلى هذه القواعد ويغيرون من بعضها إلى أن جاء بعض رجال المسرح في العصر الحديث محاولين وضع أسس جديدة للمسرحية المعاصرة بعيداً عن الأسس التي جاء بها أرسطو .

ولا يختلف اثنان بأن المسرحية تتميز عن الألوان الأدبية الأخرى بإعتمادها على عنصر الحوار في بنائها لكشف مواقفها وإيضاح أبعاد شخصياتها ، إضافة لكونها فناً أدائياً في الأصل . فالكاتب المسرحي ، يكتب مسرحيته أساساً لكي تجسد على خشبة المسرح لا لكي تقرأ فقط .

ومع ذلك لا يمكن عزل المسرحية عن حركة الأدب بصفة عامة وقد شهدت عبر تاريخها الطويل مراحل من التطور المستمر تبعاً لتطور المذاهب الأدبية التي عرفها المجتمع الإنساني ، لأنها جزء من حركة الأدب ولا يمكن عزلها عن اتجاهات الأدب بصفة عامة ، فالأدب انعكاس لمختلف المتغيرات التي يتعرض لها المجتمع الإنساني . ومن الطبيعي أن يتأثر البناء الفني للمسرحية تبعاً للمذاهب الأدبية بوجه عام والمسرحية بصفة خاصة .

فالبناء الفني للمسرحية يختلف من مذهب إلى آخر ، ولدراسة هذا البناء لا بد في البداية من التعرف على القواعد التقليدية ومن ثم الانتقال منها إلى الاتجاهات الحديثة في المسرح . فمن الصعب فهم الأشكال الحديثة دون العودة إلى الأطر التقليدية التي تأصلت عبر مئات السنين . وسار على نهجها كبار كتاب المسرح ، الذين نحتمى بانتاجهم حتى يومنا هذا .

ومع ان البناء الفني للمسرحية كل متكامل لا يمكن تجزئته إلى عناصره الأساسية ، حيث تتداخل هذه العناصر وتتشابك في نسج واحد ، إلا أن الضرورة تبجح أحياناً تجزئة هذا البناء إلى عناصره المختلفة من ناحية نظرية بحثة لأغراض الدراسة . وفي الغالب يرجع الدارسون بناء المسرحية إلى عناصره الأساسية :

الحدث - الشخصية - الحوار .

الحدث الدرامي :

تشكل المادة الخام التي يصيغ منها الكاتب مسرحيته من الوقائع والأحداث



والمجريات التي تقع في الحياة . فالمسرحية عبارة عن سلسلة من التغيرات في التوازن ، وأي تغير في التوازن يشكل فعلاً ، ومجموعة الأفعال تشكل الحدث ، وقد أعطى أرسطو قديماً أهمية للفعل الدرامي باعتباره جوهر البناء في المسرحية . والفعل الذي يقصده ليس مجرد الحركة ، بل النمو والتطور .

ويرى أن المسرحية « يجب أن تنظم نظماً تعتمد على الحركة والعمل كما في التراجيديات وأن تدور حول فعل واحد تام مكتمل ، له أول ووسط وآخر ، حتى تكون كالحيوان الواحد التام ، فتحدث اللذة الخاصة بها »<sup>(١)</sup> . ويفرق أرسطو بين الحوادث كما تقع في الحياة وبين طريقة نظمها في المسرحية ، ويدعو إلى إعادة تركيب الأحداث ، بحيث يكون بينها ارتباط قوى ، حتى وإن لم يلتزم الكاتب بطريقة وقوعها في التاريخ من حيث التسلسل . والفعل الدرامي عند أرسطو يجب أن يكون ذا طول معين ، وأن تكون له بداية ووسط ونهاية ، وأن يضم مجموعة من الوقائع تشد انتباهنا وتبعث على التوقع لحدوث وقائع أخرى حتى نهاية الفعل ومجموعة الأفعال تشكل الحدث :

والحدث الدرامي يختلف عن أحداث الحياة اليومية التي لا تحتاج منا لمتابعتها سوى بعض الحواس فالحدث الدرامي « هو الحركة الداخلية للأحداث »<sup>(٢)</sup> . وليس ما يتابعه المتفرج بعينه وأذنه فقط ، لأن المتفرج يتابع بأذنه وعينه الحكاية ، التي لا تحتاج من المتفرج إلى امعان الفكر لمتابعة وقائعها وفهم ما يجري وربطه ببعض لكي تكتمل الصورة في النهاية ، فالحدث الدرامي يكمن وراء هذه الحكاية الظاهرية من خلال أسلوب ترتيبها والعلاقات التي تربط الشخصيات . وما يتكشف عن هذه العلاقات من صراعات . ومن التقسيمات التقليدية للحدث تفريعه إلى : حدث بسيط ، وحدث مركب ، والحدث البسيط عند أصحاب هذا التقسيم هو الذي يعتمد في بنائه على حكاية واحدة ، أما الحدث المركب فهو الذي يعتمد على حكاية رئيسية تغذيها حكاية فرعية أو أكثر ، بحيث يكون هناك خط لتطور الحدث الرئيسي إلى جانب خط فرعي يسير معه ، يغذيه ويلتقي معه في النهاية .

ولكل من الحدث البسيط والحدث المركب عيوبه ومزاياه ، فالحدث المركب

يحتاج إلى مقدرة فنية كبيرة من جانب الكاتب المسرحي حتى يستطيع الامساك بوحدة الحديث .

أما صعوبة الحدث البسيط فتأتي من صعوبة الاحتفاظ بانتباه المتفرجين ، بالتركيز على خط واحد للحدث ، وهذا يحتاج من الكاتب إلى مهارة لكي يتمكن من الاستحواذ على انتباه المتفرجين . ويقسم التقليديون الحدث إلى : حدث متصاعد ثم نقطة تحول ثم حدث متهاوي ثم الذروة فالحل . ويبدأ الحدث المتصاعد عادة في الفصل الأول « وهو يتكون من عناصر عديدة ، منها الفعل الناشئ عن الموقف في مستهل المسرحية ، والتعقيدات الناجمة عن تفاعل القوى المتصارعة . وتأزم الصراع بين القوى المتنازعة ، والتمهيد إلى التصادم الحاسم بين القوتين المتعارضتين »<sup>(٣)</sup> . وينتهي الحدث المتصاعد عند نقطة التحول وهي النقطة التي تثبت فيها القوة المسيطرة في الصراع تفوقها ، ثم يبدأ الحدث المتهاوي الذي يقابل الحدث المتصاعد ويؤدي إلى الذروة ، وهي اللحظة التي يكون فيها اهتمام المتفرجين قد وصل مداه ، ويكون المؤلف قد أوصل المواقف إلى قرب النهاية « وقد تكون الذروة حدثاً متوقعاً أو مفاجئاً ، غير أنهما من وجهة عاطفية تشكل نهاية القصة وتقدم الجواب عن الأسئلة المثارة في الفصل الأول »<sup>(٤)</sup> ولا يبقى بعد الذروة سوى النهاية ، وهي عادة قصيرة تعيد المشاهد إلى الواقع ، وتتيح فترة استرخاء قبل اسدال الستار .

وفي العصر الحديث ظهرت مذاهب مسرحية مختلفة تجاوزت هذه القواعد ، وتحللت منها . وأصبح الكاتب المسرحي حراً في اختيار البناء المناسب للقضية التي يريد إيصالها إلى المتفرجين ، فلم نعد نسمع لديهم الكثير من المقولات التقليدية حول بناء المسرحية مثل وحدة الزمان أو وحدة المكان أو وحدة الحدث ، أو تقسيم أحداث المسرحية إلى مراحل لا بد من اتباعها .

ولكن تظل هناك بديهية في المسرح يصعب تجاهلها ، وهي أن الفعل الدرامي يجب أن يؤدي إلى صراع « لأن الفعل الذي لا يؤدي أو يسفر وقوعه عن صراع ، فعل غير درامي »<sup>(٥)</sup> . ومن هنا كان الصراع الركيزة الأساسية في بناء أحداث المسرحية .



## الصراع الدرامي :

كل حدث درامي يتشكل من صراع قوتين متعارضتين وقد تغيرت طبيعة الصراع الدرامي عبر تاريخ المسرحية الطويل ، ففي المجتمع اليوناني القديم اعتمدت اكثر المسرحيات على صراع الانسان مع الآلهة أو القوى الغيبية كالقدر . أما في عصر النهضة الأوروبية عندما تحددت شخصية الفرد ، فقد أصبح هناك الصراع الداخلي الذي يدور داخل النفس البشرية بين عاطفتين متعارضتين . وفي المجتمع الرأسمالي شاع صراع الفرد مع مجتمعه ، وتبدى ذلك في الصراع بين الواجب الاجتماعي والعاطفة الفردية ، أو بين حرية الفرد وحرية الجماعة . وعاد الصراع الداخلي إلى البروز بعد ظهور التيارات الحديثة في المسرح وخاصة في مسرح العبث ، وجاءت الواقعية وما أفرزته من مذاهب مسرحية مثل المسرح التجريبي والمسرح الملحمي ، حيث أصبح الصراع يدور في مسرحياتها بين قوى اجتماعية قاهرة واخرى مقهورة . ويعتمد المسرح الملحمي على هذا اللون من الصراع الدرامي ، لذا تغيرت وظيفة هذا المسرح ، واصبح يحارب الإيهام بواقع مصطنع ، ويتجه إلى خلق وعي بواقع حقيقي قابل للتغيير .<sup>(٦)</sup> ويمكن اجمال الأشكال المعروفة للصراع الدرامي على النحو التالي :-

١ - صراع الإنسان مع الآلهة : ونجده في المسرح اليوناني القديم كما في مسرحية « بروميثيوس موثقاً » لاسخيليوس ، حيث يدور الصراع بين بروميثيوس صانع الحضارة و « الإله » « زيوس » .

٢ - صراع الإنسان مع القوى الغيبية كالقدر . وكان هذا اللون من الصراع شائعاً في المسرح اليوناني القديم وخير مثال له نجده في مسرحية « أوديب ملكاً » لسوفوكليس ، حيث يطارد القدر الظالم أوديب حتي يدمره .

٣ - صراع الانسان مع إنسان آخر : وهو صراع يدور بين شخصيتين في المسرحية ، مثل صراع هاملت مع عمه في مسرحية « هاملت » لشكسبير .

٤ - صراع الانسان مع مجتمعه : ويدور هذا الصراع بين رغبات الانسان ومواصفات المجتمع وتقاليده ، ونجد مثالا لذلك في مسرحية أهل الكهف لتوفيق

الحكيم ، حيث يصطدم الفتية العائدون من سبات طويل بواقع مجتمع لا يستطيعون التكيف معه .

٥ - صراع الانسان مع نفسه أو الصراع الداخلي : ويدور في نفس الانسان بين عاطفتين مختلفتين ونجد هذا اللون من الصراع في مسرحية « السيد » لكورني ، حيث يدور الصراع في نفس البطلة بين عاطفة الحب والواجب بعد أن قتل خطيبها أباه . وتتفاوت قوة الصراع من مسرحية إلى أخرى تبعاً لاختلاف الإرادات المتصارعة ومن المستحسن أن تكون الارادتان المتصارعتان في المسرحية متقاربتين من حيث القوة ، حتى عندما يقصد الكاتب تصوير إرادة احدى شخصياته بالضعف ، لا بد وأن تتضمن قدراً من القوة يتيح لها احتمال التصارع مع الإرادة الأخرى واستمرارية التصارع وقوته وإلا انتهت المسرحية عند بدايتها .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



## الهوامش

- ١ - أرسطو طاليس : في الشعر - ترجمة شكري محمد عياد ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ١٩٧٦ - ص ١٣٠
- ٢ - عبد العزيز حمودة : البناء الدرامي - ط مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٤٥ .
- ٣ - ملتون ماركس : المسرحية كيف ندرسها ونذوقها - ترجمة فريد مدور ، ط دار الكتاب العربي ، بيروت ١٩٦٥ ، ص ٩٩ .
- ٤ - المرجع السابق : ص ١١ .
- ٥ - محمد حمدي ابراهيم : الموقف الدرامي - مجلة المسرح - عدد ١٢ ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص ٤١ .
- ٦ - عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب ، ص ١٦٢ - ١٦٣ .



# عروس الجنوب

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

شعر د. حسن فتح الباب

مَنْ ذا الذي يحفّر قبره المخضّب الشهيد

بين صدور القتله ؟

من ذا الذي يُبدِلنا

بالجيف المُهترئه

طلعتك المغيرة المستبشرة

بالموت للحياه

أَكْفَانُكَ الْمَضْمَنُ

بِالدَّمِ وَالطُّيُوبِ .

وَحِنْطَةُ الْجَنُوبِ

مَنْ يَا عُرُوسَ الْجَنُوبِ ؟

مَنْ ذَا الَّذِي يَحْفَرُ فِينَا قَبْرَهُ

يُبْدِلُنَا بِكُلِّ مَا شَدْنَاهُ مِنْ خَوَاءٍ .

أَسْيَافُنَا . . . سَجُونَنَا الْعُرَاهُ

رُعَاتِنَا الشَّيَاطِينُ

أَشْدَاقُنَا الْمَمْتَلِكَةُ

جَلُودُنَا الْمَوْشُومَةُ الْمُحْنَطَةُ

بَسَاطَتُنَا الْأَحْمَرُ فِي الْمَطَارِ

وَالطَّائِرَاتِ الصَّدْثَةُ

يُبْدِلُنَا بِالْجَيْفِ الْمَهْتَرَةِ

جَنَاحَكَ الْمَسْكُونُ بِالْفَرْدُوسِ وَالْجَحِيمِ

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

جَنَاحَكَ الرَّحِيمِ

جَنَاحَكَ الرَّجِيمِ

مَنْ ذَا الَّذِي سِوَاكَ يَا سَنَاءَ

يُجْمَعُ الْأَشْلَاءُ

لِتَسْتَحِيلَ عَرَبًا ؟

يُفَرِّقُ الْأَشْلَاءَ

لِتَسْتَطِيرَ لَهَا

مَنْ عَلَّمَ الْأَسْمَاءَ

غَيْرَكَ يَا سَاءَ ؟

مَنْ يَا تُرَى غَيْرَكَ يَا سَنَاءَ

يَعْرِفُنَا  
بَطْهَرِهِ وَعَارِنَا  
يُحِبُّنَا  
بَفَرِّحِهِ وَحُزْنِنَا  
يَقْهَرُنَا  
بَجَهْرِهِ وَصَمْتِنَا ؟  
من ذا يَقُولُ الْكَلِمَةَ ؟  
من يُرْسِلُ الرِّيحَ تَحْمِي الشَّجَرَةَ  
تُذَكِّي رَمَادَ الْمَجْمَرَةِ  
بين جُنُوبِ السُّجَنَاءِ الْمَرْدَةِ ؟

\*\*\*

من يا عروسَ الْجَنُوبِ  
يَرْفَعُنَا لِلْمَقْصَلَةِ  
على رُكَامِ الْقَتْلَةِ  
لِنَشْهَدَ الزَّفَافَ وَالضَّفَافَ وَالطَّوَافَ  
حولَكَ يا سَنَاءَ ؟  
من قَبْلَ الْغَدَاةِ فِرْعَ السُّنْبُلَةِ  
قَبْلَ الْحَرِيقِ  
ومن شَدَا لِلْقُبْرِ  
وأودَعَ الْوَجْدَ شِفَاهَ السُّوسَنِ  
قَبْلَ ارْتِحَالِ الشَّمْسِ . . قَبْلَ أَنْ  
نَعْتَالَ عِذَاءَ الشُّرُوقِ  
من فَجَّرَ الْوَجْهَ الرَّبِيعِيَّ الْجَمِيلَ

شَظِيَّةٌ فِي قَبْلِهِ ؟  
مَنْ يَا حَبِيبِي . . مَنْ يَا ابْنَتِي الَّتِي  
قَدْ أَنْجَبْتَنِي مَرَّتَيْنِ . . مَرَّةً  
يَوْمَ صُلِبْتُ  
وَمَرَّةً حِينَ نَجَوْتُ بِالْبَدَنِ  
مَنْ يَرْكُزُ الرُّمَحَ النَّبِيلَ  
بَيْنَ الرِّقَابِ النَّخَرَاتِ الْمُشْرِعَةِ  
بَسَوطِهَا وَبُوقِهَا  
سَيِّدَةً عَلَى الْحَطَامِ  
أَمِيرَةً عَلَى خَزَائِنِ الْجَبَاهِ  
وَالْجِثِّ الْمُنْتَفِخَاتِ الْمُتْرَعَةِ  
بَقِيحِهَا وَقَمَحِنَا  
بَقْبَحِهَا وَذُلَّنَا  
عَلَى النَّجَادِ وَالْوَهَادِ وَالْبَحَارِ  
مَنْ ذَا سِوَاكِ يَا سَنَاءَ  
يُسَدُّ الرَّمَحَ الرَّحِيمَ ؟

\*\*\*

أَيْتَهَا الْحَبِيبَةُ الْمُرْتَحِلَةُ  
لَمْ تَسْمِعِي أَتَيْنَ نَكْلِي . . . صِيحَةً  
لَأَرْمَلَهُ

« وَين يا عرب » !!  
تُغْرِيكَ أَنْ تَسْتَشْهَدِي  
لَمَّا أَبَتْ أَنْ تَنْتَحِرَ

أَصْنَامُنَا الْمُتَوَجَّه  
 لَكُنْ سَمِعْتَ الْمَيْتِينَ الْقَادِمِينَ  
 مَنْ عَلَّمَ الطَّيْرَ السَّجِينَ  
 أَنْ يَنْفَجِرَ ؟  
 هَذَا الْيَتِيمَ الْمَذْثَرُ  
 بِالرَّيْحِ وَاللَّيْلِ الْمُسْجَى وَالْمَطَرُ  
 مَنْ عَلَّمَهُ  
 أَنَّ أَبَاهُ الشَّمْسُ وَالْأُمُّ الْقَمَرُ ؟  
 مَنْ عَلَّمَ الْفَصْنَ الْمُبَرَّعَ الرُّطِيبِ  
 سِحْرَ خَرِيرِ الْمَاءِ فِي الْخَلِيَّةِ الْمُخْضُوضَةِ  
 سِرَّ بَهَاءِ الْمُنْحَدَرِ ؟  
 مَنْ عَلَّمَهُ  
 كَيْفَ يُجِلُّ الْفَجْرَ جِوَارًا وَالشَّجَرَ  
 عَاصِفَةً . . . وَالْحَبَّ دُرْعًا لِلْعَنَاءِ  
 وَالْمَوْتَ كَيْ تَحْيَا الْحَيَاءُ ؟

\*\*\*

مَوْتُ حَيَاةٍ  
 قَدِيسَةٌ وَلَا ضَرِيحُ  
 دَمٌ وَلَا قَتِيلٌ لَا جَرِيحُ  
 كُلُّ صَبَاحٍ يَنْبُثُ  
 صَوَاعِقًا جَوَارِحًا شُهْبُ  
 خَلِيَّةٍ مُقَاتِلَةٍ  
 ضَفِيرَةٌ مُنَاضِلَةٌ

كُلُّ مَسَاءٍ يَخْتَرِقُ  
 مِرَافِقَنَا سَبِيَّةَ الْقِرْصَانِ  
 مَصَارِفًا لِلْعَرَقِ السَّلِيلِ  
 وَهَجِ بَرَائِكِنِ الْغَضَبِ  
 نَبْضُ شَرَايِينِ التَّعَبِ  
 ذُرَّاتُ هَذَا الْمُنْجَمِ السَّحِيقِ  
 صَرْخَةُ هَذِي الطُّفْلَةِ الْغَرِيقِ  
 هَبَّاتُ هَذِي الرِّيحِ  
 مَرَدُ الْأَعْصَارِ  
 هَبَاءُ هَذَا الْعَالَمِ الْمُنْهَارِ

\*\*\*



قَرَبَانِ لِبَنَانٍ عُرُوسَ الْحَنُوبِ  
 أَيْنَ تُرَى بُنْيَى لَكَ الرَّخَامِ  
 تَحْتَ سَفُوحِ الْأَرْزِ وَالْغَمَامِ  
 وَمَنْ يَرِشُ الْمَاءِ  
 مَنْ يَحْمِلُ الْعَبِيرَ لِلْحَبِيبِ  
 أَيْنَ تُرَى تَمْتَزُّجُ الْوَرُودُ بِالتُّرَابِ  
 يَمْتَزُّجُ التُّرَابُ بِالْوَرُودِ  
 مَزَارِكُ الْقَبْرِ الَّذِي لَيْسَ يُزَارُ  
 لَيْلُ نَهَارِ  
 لَا لَيْلَ لَا نَهَارِ  
 مَزَارِكُ النَّيْلِ الَّذِي لَيْسَ يَفِيضُ  
 حَتَّى يَرَى عُرُوسَهُ . . قُرْبَانَنَا



تغوص في أحشائنا  
تُنقِذُنا من غَرَقٍ  
عَذراء لا تُباع لِلْبَغْيِ . . لا  
تُزَفُّ لِلصَّنَمِ

حتى يرى  
أهرامه . . أعياده المُرْتَهَنه  
خُضرة ما طَوَّقنا من اليباب  
صُفرة أيديهم حديقة السَّراب  
حقيقة الأزمنة المَغْيِبَة  
نَضَح فسادِ الأَمَكِينه  
سِرَّ انكسارِ المِتَذَنه

كى لا يَرى  
دَوْرَة هذى الارضِ بالترائبِ المَحْدَبَة  
دورة هذى الأرضِ للأرائِكِ المُدْهَبَة  
أنامل الحِناءِ والأصابعِ المُلْتَهَبَة  
<http://www.archive.org/details/Chivehota.Sakhrat.com>

طيفك لا شَجَوْ ولا حنين  
سَقَفَ مُضَاءٍ فوق عامِلين  
كُرَّاسَة لراعِيين شاردَين  
ظِلُّكَ دِفء طائرَين أَرْغَبَين  
رؤيا خلاصِ عاشِقَين  
مباهجُ السَّنينِ

\*\*\*

يا غَضَبًا يَكْوِي جِباةَ المُرْجِثَة

ظُهِرَها المَحْنِيَّةُ المَلَوِيَّةُ الأعناقِ  
للمغامرينَ الفَجَرِه

يا جبهةَ المُستضعفينَ

غُرَّاءَ كالحقيقةِ المتصره

شَمَاءَ كالصَّنَوْبَرِه

يا غَيْمَةً مُهاجِرَه

إلى رَبِّ العَدْلِ الذي

كما احترقنا كى يُضَىءَ

يا رَبَّةَ الضياءِ في

عُيُونِنَا المُنْطَفِئِه

والمُنْتَهَى لِلْمُتَرْفِينِ الصَّابِئِه

يا حَبَّةَ العَرَقِ

يا جُرْحَ أَيْدِينَا التي

فَدَيْتِهَا لِنَتَعَتَّقَ

قيد رِقَابِنَا الذي

فَجَرَّتِه لِنَتَعَتَّقَ

\*\*\*

لَنْ تَصْعَدَ الجَبَلِ

بَعْدَكَ يا سَنَاءَ

بين صَبَايا الحَيِّ أُسْطُورَةَ الفِداءِ

أَبهى سَنَاءَ مِنْكَ يا

شَقِيقَةَ الشُّمُوسِ والأَقْمَارِ

يا شَجَنِي يا شَهَقَةَ الوَتَرِ

يا حُلْمُ النساءِ مِنْ قَدَمٍ  
يا قَطْرَةٌ تَرَوِي الصَّدَى  
يا قُبْلَةَ النَّدَى  
على الدَّمِ الشَّهِيدِ يا  
صَغِيرَةً عَلَى الرَّدَى  
أكْبَرُ مِنْ أَحْلَامِنَا  
مِنْ صَلَفِ الْأَفْعَى وَمِنْ  
تَشَدُّقِ الْمُرتَزَقِ  
يا يَدَنَا الْقَوِيَّةَ الْمُمَرِّقَةَ  
يا كَبِدِي الْمُحْتَرِقَةَ  
سَنَاءً يا حُرِيَّةَ الْمُحَرَّاتِ وَالسُّنْدَانِ يا  
مُعْجَزَةَ الْجُمُوعِ حِينَ تَتَّحِدُ  
يا سِدْرَةَ الْعَالَمِ لِمَ يَأْتِ بَعْدُ  
مَوْتُكَ مَجْلَاهُ الَّذِي لَنْ تَشْهَدَهُ  
مَوْتُكَ مُصْبِحُ الْحَيَاةِ يَتَقَدُّ  
إِلَى الْأَبَدِ  
إِلَى الْأَبَدِ



# جيكور في شعر السياب



ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

قيس كاظم الجنابي

- ١ -

حين تتابع شعر بدر شاكر السياب ورحلته مع القصيدة وهو ينهل من ينبوع القرية ، وينمو مع انسياب نخيلها الباسق نجد صورة جيكور تنمو وتكبر مع غو القصيدة وامتداد التجربة الشعرية التي واكبها ، فهو لم يبدأ من هذا الكيان والبعد المكاني المتواشج بالحب وبالا مل وبالنقاء ، وانما بدأ مع القرية والريف بسياق التعميم ثم تبلور حتى استحوذ على خصوصيته وابعاده بشكل تدريجي ، وهذا النمو الذي لاحقها بدأ مع ولوج بدر الى المدينة بشوارعها وازقتها ، وميادينها حيث صار للمقارنة

وجود يستطيع من خلاله ان يتوثب ويحب ويتشوق ويحن الى القرية التي ولد فيها وصار عاشقا وشاعرا مرهف الحس ، وهذا فإن جيکور لا تنفصل عن اوعية مكانية ومفردات لغوية لها حضورها ودلالاتها الموضوعية والجمالية في شعره مثل شط العرب ، نهر العذاري ، الخليج ، بويب ، النخيل ، الريف ، القرية ، المطر ، الفلاح ، الكوخ ، بالاضافة الى ذكريات امه ، وذكريات وفيقه وعذارى القرية التي تتوشح بالحب وبالتفاعل مع اجواء القرية فتنهض وتكبر مع عمق انحدار الذكريات وتوغلها في دواخله .

وجيکور كما يقول عنها بدر شاكر السياب قرية لها حضورها في اعماقه :

« جيکور ، هذا الاسم فارسي الاصل هو : - جاي کور - أي محل الاعمی ،  
وتحدثنا كتب التاريخ ، ان جاي کور كانت موقعا من مواقع الزنج الحصينة » .

ثم يضيف قائلا عنها

« وهي القرية التي ولدت فيها وقضيت سني الطفولة والصبا وبعض سنوات الشباب ، واني حين أحن الى الوطن ، فالى جيکور قبل سواها أحن » (١) .

ARCHIVE  
- ٢ -  
<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

ارتبطت جيکور بكل خلجات وأحاسيس الشاعر فهي حنو الوطن والام والحبية والطفولة ومرتع الصبا ، مما يعني ان صورة الحنين كانت خافتة حينما كان السياب يعيش بين جوانحها ، فالغربة المكانية عن المحتوى بابعاده الموضوعية والسفر والمعاناة والتوغل في ثنايا المدينة فجر لديه ذلك الحنين ووثق عنده تلك الوشيحة بقرية التي احتوته صغيرا وودعته يافعا واحتضنته كبيرا وحفظت ذكراه راحلا ، فقارىء قصائده الأولى التي كتبت إبان مرحلة الاربعينات مثل ذكريات الريف ، تحية القرية ، أمير شط العرب ، يا نهر ، رثاء الفلاح ، غادة الريف ، الى حسناء الكوخ ) يجدها ذات صلات عابرة بجيکور وذات تواشج يسير بها ، مما يكشف انها لا تشكل ظاهرة معينة في شعره ، ففي قصيدة ذكريات الريف ، التي كتبها بتاريخ ١٩٤٣/٤/٩ يبدو

مروره بالريف اعتياديا غير واف في تعلقه بها وتمتعه باجواء ونقاط الجذب في قريته :  
فتلك رسوم الريف تحيا بخاطري كما عاش في الاوتار أنغام ساحر  
وتلك الحقول الزهرُ تنسلُ بينها جداول ماء بين وانٍ وفائر  
عليها جسور من جذوع نخيلها تئن وتشكو تحت اقدام عابر  
( ١١٩/ ٢ )

فألفاظ مثل ( الريف ، الحقول ، جذوع ، نخيل ، الرياض ، النهر ،  
العشب ، الخريف ، اوراق ، أزاهر ، انغام ، النجم ، الامواج ، الرياح ،  
الزوارق ، شطآن ) هي الفاظ شائعة بعضها تقليدي ، والاخر كثر استعماله إبان بروز  
تيار الرومانسية لدى شعراء العربية أمثال ( ابي شادي ، وابي شبكة ، ايليا ابي  
ماضي ) وهذا ما يبدو على تأثر السياب في بداياته في شعرهم اضافة الى من سبقهم من  
شعرائنا القدامى كأبي تمام والبحري اذ اهتموا بالصنعة والجناس والطباق والصياغة  
المبالغ بها حتى تتوج ذلك في شعر المتنبي ، وكذلك حال قصيدة ( تحية القرية ) في  
اهتمامها بالريف فلا شيء سوى النخيل والريف . اما قصيدة ( امير شط العرب )  
التي اهداها الى روح الشاعر الرومانسي ( وورد زورث ) فهي تهمل من الطبيعة بكل  
وهجها الرومانسي ، وفيها جاءت لقطة ( بلم ) بديلا من ( زورق ) .

اما قصيدة ( يا نهر ) فانها لا تخرج عن النطاق التقليدي في متابعة حركة النهر ،  
كما أن حنين الشاعر فيها وفي القصائد ( رثاء فلاح ، غادة الريف ، الى حسناء  
الكوخ ) لا يشكل تحولا في شوقه وتأثره بجيکور لا يفرز ظاهرة فنية معينة تمنح قريته  
موقعها الذي سيتوضح لاحقا ، لذا فالحقيقة تقتضي متابعة حركة المدينة في  
شعره لكي تستطيع من خلالها ولوج القرية بكل عواطف الشاعر وانفعالاته الجياشة  
التي كانت تتدفق وخاصة عندما تقسو عليه المدينة ويصاب بخيبة أمل مريرة ، او يسافر  
الى خارج الوطن او يغدو العراق معادلا لجيکور وتصبح الاخيرة خارطة له ، انها  
يتحدان ويتواشجان تحت نخلة الحرمان والحنين وينهلان من نهر الخصب والحياة معا .  
في البداية كان السفر من القرية الى المدينة يعني تحولا وتجربة جديدين بالنسبة

لبدر ، ثم ما لبث ان عاش « غريبا في المدينة ، وغريبا في نفسه ، ولكنه كان - وهو ابن الفلاح - ضد المدينة . . . . انه يرفضها سياسيا لانها تضطهده ، تحوله الى تابع لها ، ويرفضها اجتماعيا لانها تحوله الى عبد محروم . . » (٢) . وهذا هو الذي ( زاد من شعور بدر بالقرية في هجرته من الريف الى المدينة » (٣) ، كما يلاحظ على قصيدة ( في السوق القديم ) حينما طفق يتذكر غيره من الغرباء الذين طافوا بذلك السوق ثم انزلق منه الى القرية والى النخيل والليالي المقمرات ، وبهذا خلق نوعا من المعادلة بين القرية والانتماء ، بين المدينة والقرية كمحاولة منه للتعويض عن احساسه بالاضطهاد ، وبتأثير وطأة المدينة عليه .

كم طاف قبلي من غريب ،

في ذلك السوق الكئيب (٢٢/١)

فالسوق هنا كئيب وموحش وهذا تعبير شاع في لغة الرومانسيين وكثر ايضا في شعر جيل الرواد ، فهو يعبر عن شعوره بالوحشة الذي داراه بحلم انتظار الرحيل او العودة الى القرية :

ناء يذكر بالليالي المقمرات وبالنخيل ،  
وأنا الغريب . . . أظل أسمع واحلم بالرحيل

(٢٢/١)

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

في ذلك السوق القديم

حتى صار صوت الحاكي لديه ولولة في قصيدة ( أغنية قديمة ) :

الصوت قديم

(٧٢/١)

ما زال يولول في الحاكي .

في حين تقف مدينة البصرة في قصيدة ( أم البروم ) تأكل الموق لتكبر على حساب قبور الموق ، انها تلتهم كل شيء فليس فيها سوى السكارى والبغايا :

واوقدت المدينة نارها في ظلة الموت

تقلع أعين الاموات ثم تدس في الحفر

بذور شقائق النعمان ، تزرع حبة الصمغ

لشمر بالرنين من النقود ، وضجة السفر



وتحولت بغداد في قصيدة ( المبعى ) الى مبعى كبير ، وكذلك الحال في قصيدة ( مدينة بلا مطر ) حينها ( تورق ليلها نار بلا لهب ) ، اي انها قاحلة لا حياة فيها يتوكأ عليها الخوف وتحتويها الاحزان ويكتنفها الالم والاضطهاد ، انها شرنقة تلتف على الجسد ، وهذا الاحساس ( بوطأة المدينة وقيمها اللاشعورية هو الذي قاده الى هذا الارتجاع - أي العودة الى جيكور » <sup>(٤)</sup> .

### - ٣ -

ثمة من يعتقد أن « محاولة السياب خلق ( يوتوبيا ) متكاملة خاصة به ، من ( جيكور ) التي عاد اليها كوسيلة اتصال مع العالم الخارجي ، او كأسطورة مع الاساطير الاخرى ، بعد ان فشلت جميع الوسائل الاخرى : الدين ، والسياسة او الحب » ، لكونه « خير من مثل العودة الى الريف - جيكور ، حيث البراءة الأولى ، في الشعر العراقي الحديث » <sup>(٥)</sup> ، لان ( جيكور ) لم تأت تعويضا عن فشله في التوظيف الفني كرمز او كتعويض عن الاحباط الذي عاناه في حياته ، لكونها تتغلغل في خفايا نفسه وطيات شعره وفي تدفق احساسه وفي خلجاته الذاتية ، وفي فكره وحياته ، لان فيها الطفولة والصبا والحب الاول ، وفيها وفيقة ومنزل الاقنان وشط العرب وبويب ونهر العذارى ، وفيها ذكرى امه ، فهي بديل عن الوطن ومعادل للعراق كما ذكر السياب نفسه ، وبهذا خرج الناقد الى تفسير هذه الظاهرة الحية والمهمة في شعر السياب عندما نعرف ان بدرا في بداية توهج كوامنه الذاتية أصدر « جريدة مخطوطة اسمها جيكور ، مقرها منزل الاقنان ، وموزعوها اترابه من الاطفال » <sup>(٦)</sup> . لكنها لم تكن تعويضا عن حاجة وانما هي صبغت حياته والمأوى الذي يستكين اليه فهي جزء من كيانه ، لكنها ظلت موعلة في اعماقه حتى تفجرت ذكراها بكل ابعادها في قصائده التي كتبها وهو بعيد عنها او عن أرض الوطن .

في قصائد السياب الأولى لم يزل المطر والخريف والنهر والريف حاضرا ، ففي



القصائد ( أساطير ، هوى ، في ليالي الخريف ، يا نهر ، صياح البط البري ) يبدو  
تعلقه بالقرية المرجوة ليس تخصيصاً او ولاءً حاداً لها ، وانما هو جزء من اشياء افرزتها  
الطبيعة فتعلق بها وظل يباركها ويغفو تحت أفيائها كما كان يستريح تحت ظلال النخيل  
مما جعله يضجر من فصل الخريف الذي يجيء ليلتهم الاوراق والازهار ، اى انه حالة  
مضادة للربيع وللخصب والتوهج فهو الذي يضطهد النبات من أجل ان يمهّد الطريق  
للشّاء ، حتى صارت ليلاليه طوالاً مضجرة تستريح من عنائها على اكتافه :

في ليالي الخريف الطوال

آه لو تعلمين

كيف يطفى على الاسى والملال ! ؟

في ضلوعي ظلام القبور السجين

بالتراب الذي كان أُمي : « غدا

سوف يأتي . فلا تقلقي بالنحيب

( ٦٨ / ١ )

عالم الموت حيث السكون الرهيب ! »

لقد اقترن الخريف بالموت وبالمشحوب ، او بالافول ، لان فيه ريحا صفراء

تقتلع الاشجار وتنثر الاوراق وتمزق الازهار وتبث الخوف في ثنايا الحياة اذ يقترن في

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

قصيدة ( نهاية ) بالاصفرار والعيول :

أبعد أصفرار الخريف

تريدين الا يجيء الشتاء ؟

لقاء وأين الهوى باللقاء ؟ !

( ٩٠ / ١ )

عويل من القرية النائية

- ٤ -

ان رحلة السياب مع جيکور بدأت كمرادف للارض والقرية التي تعد وجوداً  
مصغراً يكبر ويمتد حتى يغدو العراق وهذا ما يمكن ملاحظته على جل قصائده ففي

( عرس في القرية ، جميلة بوحيرد ، حديقة السندباد ، انشودة المطر ، المومس العمياء ، شناسيل ابنة الجلبي ، شباك وفيقة ، يا نهر ، نهر العذارى ) تمتلك القرية حضورها ضمن مكونات الطبيعة الاخرى ، لانه كما قال أرسطو يحاكي تلك الطبيعة ينطلق منها ويأخذ سبيله نحو متعرجاتها بما في ذلك من نبات ودلالات وذكريات وصور ، فهو في قصيدة ( نهر العذارى ) يخاطب نهره ويسأله عن العذارى بحيث يشكل نهره صنوا له وبديلا موضوعيا لينابيع التواصل منطلقا من فكرة الخصب لدى العراقيين القدماء وحضارة اليونان فالنهر يقترب من فكرة الولادة والحب والتواصل :

واليوم إن سكر الخريز وعاد يحتضن الجرارا

لم ألق عذرائي ..

( ١١٢/١ )

فكيف الصبر يا نهر العذارى !؟

اما ( شباك وفيقة ) فانه مولود في القرية كالشجرة يقترب بالنهر وبالمطر الذي يرسل أنغامه التي لولاها لما ضحكت القرية للناس حيث يكبر هذا الارتواء والحب للشباك ولوفيقة ويصبح حديقة في حدائقها فيغدو لجيكور نكهتها ووجودها الجديد ، فالقرية هنا تنبع من الواقع ومن الطبيعة ومن احساس السياب الممتد بتأثير جيكور . لكنه لم يصبح وجودا مفروضا عليه يشكل لديه معادلا فنيا ، وانما جزء من حالة خاصة ذاتية وموضوعية يندمج فيها الخاص بالعام وتحول فيها الجزئيات الصغيرة التي تغلغل في تجاوزات اعماقه الى موقف ينبع من المعاناة ويركن الى مرساها فهو عندما يتعرض لضغط الحياة اليومية يحاول الترويح عن أزمته عبر استحضار الطفولة والاستعانة بالذكري والالتكاء على القرية ، فالشباك تتباه المشاعر ويغدو كيانا شيئا ضمن حالة خاصة لها ابعادها الحسية والشعورية :

شباك وفيقة في القرية

نشوان يطل على الساحة

ثم يقول :

( ١١٧/١ )

شباك وفيقة يا شجره

وفي قصيدة ( حدائق وفيقة ) يقول :

ووفيقة

لم تزل تثقل جيکور رؤاها . ( ١١٧/١ )

كذلك تقترن القرية بالطيبة بعيدا عن السقوط والبغاء والغربة والحصار في قصيدة ( المومس العمياء ) لتشكل دعوة واضحة للتجرد من تقاليد المدينة وجوها للعودة الى الريف فهو المثال في النقاء والطيبة ، وبهذا منح الشاعر القرية صفاءها وبراءتها كما فعل مع ( وفيقة ) التي بقي حبه لها عفيفا وبعيدا عن شهوة الجسد ونزوة الغريزة :

كانت تقترب من بصيرة قلبها صورا علاها

كل الرجال ؟ وأهل قريتها ؟ اليسوا طيبين ؟

كانوا جياعا - مثلها هي او أبيها - يائسين

هم مثلها - وهم الرجال - ومثل آلاف البغايا

الى ان يقول

يتساومون مع البغايا في العشي على الاجور

ليوفروا ثمن الفطور ! ( ٥٢٨/١ )

ثمة احتفال حميم بالقرية وبالنخيل وبالمطر في قصيدة ( انشودة المطر ) حتى ان

السياب جمع بين ( انشودة الورد ) وبين : ما زال يهطل « المطر » ، فكان عنوان

قصيدته المعروفة « انشودة المطر » التي أصبحت مثل قصيدة ستويل « انشودة

الورد » . . « (٧) . فقد بدأ قصيدته بصورة شعرية تأملية وصف فيها عينيها كأنها

غابتا نخيل :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

او شرفتان راح يتأى عنها القمر ( ٤٧٤/١ )

وتقترن القرية ونخيلها بالمطر ، لكن مطره هنا حزين لكونه يقترن بالمزاريب ،

اي بالمدينة وضجراها من المطر ومن هطوله ، لان القرية تبحث عن المطر ولا تحفل

بالمزاريب ، ونخيلها يشربه ويلتهمه مع سماع الشاعر لآنين القرى ، فصوت هطول

المطر في المدينة بعد انقضاء مدة طويلة فيها بات يلاحقه ويزرع في نفسه الخوف ويذكره بالجوع هناك كما حصل في قصيدة ( المومس الغمياء ) .

وإذا كان للقرية حضورها في شعر السياب ، فإن النخيل يشكل جزءا منها بما له من « مكان خاص ، وفي غاب النخيل ميدان هوى ، وموطن إحياء يقف منه السياب محورا معجبا مزهواً »<sup>(٨)</sup> . وكذلك الحال بالنسبة للماء الذي يبدأ من المطر في ( انشودة المطر ) وفي ( شناسيل ابنة الجليبي ) وإلى النهر في ( نهر العذارى ، بويب ) . لكن الملاحظ على تعليق السياب في مراحل تطوره الشعرية اللاحقة هو عمق توغل تكوين بويب في شعره كجزء من كيان عام تشكله جيکور كأحد أبعادها المتمثلة بالحب وبالخصب وبالحياة وهذا يلاحظ على القصائد ( وصية من مختصر ، النهر والموت ، مرحى غيلان ) . ففي الأولى يقترب العراق بدجلة وببويب بحيث يصبحان جزءا من إحياء سياسي معين يكشف عن انتهاء حقيقي للأرض وللوجود ، فهو يقول :

أين العراق ؟ وأين شمس ضحاه تحملها سفينة

في ماء دجلة او بويب ؟ وأين أصداء الغناء

خفقت كأجنحة الحمام على السنايل والنخيل

من كل بيت في العراق ؟  
(٢٨١/١)

<http://Archivebeta.Sakhrit.co>

يغدو ( بويب ) في قصيدة ( النهر والموت ) بطلا وحياة وجودهما يتمحور في كيان وصورة القصيدة التي تتحمل حزنه وحزن شاعرنا ، ولأنه حزين فإن حزنه يكون كالمطر الذي يسقط بصيغة المحاكاة لفعل البكاء لها بوصفه عطاء ، لكون انعكاس المعاناة الذاتية على سطح القصيدة باث حالة مفروغا منها في حين تقترب الولادة بغيلان مع النهر الذي يرقد في قرارته الطفل في قصيدة ( مرحى غيلان ) حتى يمتزجا معا وَيَغْدُوا كلاً موحداً يبعثه التواشج وترفده القرية بحيويتها وباجوائها .

للعراق صلة بالقرية فهي جزء منه ، وهو عنوان الشمولية والكلية ، منه تبدأ المعاناة ، واليه يكون الانتماء ، وهذا ما جعل السياب يقرن جيکور به ، فهي تعبر عنه ، وهو صنو لها تعيش تحت أفياء نخيله وتكبر في ظل رعايته الابوية ففي قصيدة ( الليلة الاخيرة ) يكون العراق خيرا من لندن إذا ما وصل اليه فانه سيلثم الشرى

وسيعانق الشجر ، اى ان العراق هنا تعبير عن جوهر الريف وعن كيان القرية وايغالها  
في مشاعر بدر حين يقول :

إن يكتب الله لي العود الى العراق

فسوف الثم الثرى ، اعانق الشجر (٣٠١/١)

اما في قصيدة ( غريب على الخليج ) فيبدو الشاعر غريبا عن العراق ، بعيداً عن  
شواطئ خليجه ، نائياً عن قراه ، وعن جيکور وعن غيلان حتى هدير الامواج بات  
يتفجر صوتا في نفسه ينادى ( عراق ) كما الريح والموج ، حتى صار للظلام نكهته لانه  
يحتضن العراق ، فهو ما انفك يحمل مأساته وحزنه ورومانسيته التي تتفجر مع الحنين  
الى أرض العراق الذي يشكل لديه حالة خاصة تنبع من الذات ، وحالة كلية تمثل  
الوطن والحياة ، لكنها لا تنفصل عن دواخله ، ولهذا صارت جيکور معادلا فنيا له  
لكونه لا يضع حدوداً بين الخاص والعام ، فحزنه ومتاعبه وعذابه يعم العراق ،  
ومرضه نابع من حالة الاغتراب والحصار التي سادت العراق في ظل انظمة القهر  
والاستغلال .

ARCHIVE  
http://Archive-beta.Sakhrit.com

في مراحل السياب الاخيرة وعذابه الجسدي الذي صار يلح عليه ويزرع في  
نفسه الخوف من الموت ويهدد من زيارة المجهول اليه طفق يبحث عن المنقذ ، عن  
خلاصه من ربكة الالم والمعاناة المريرة ، فلم يجد في تموز ولا في المسيح ، ولا في اوديب  
مالذا ، فكان أن تفجرت الذكريات وطفق شريط الماضي يبرز امامه على شاشة الحياة  
الشجية فوجد في الطفولة والبراءة مبتغاه وذلك عبر صورة القرية الجميلة التي قضى  
فيها وطرا مهما في حياته فتوردت الاحلام وطافت به في أرجاء جيکور الحب والطمأنينة  
والدعة بعيدا عن صخب المدينة وغربة العيش والبحث عن الدواء وهو محبوب آفاق  
العالم ، ينهل من منابع الثقافة ، فتجسد لديه الحب وتبلور ليشكلهما أنساناً كبيراً  
ترفده جيکور بالنمو وتسبغ عليه البساطة والتوهج ، فكانت قصائده الاخيرة في

( انشودة المطر ) و ( شناسيل ابنة الجلبى ) و ( منزل الاقنان ) و ( المعبد الغريق ) خير معبر عن تلك الصلة الحميمة بالارض ، فثمة قصائد عديدة احتوت في عناوينها على لفظ جيكور منها ( افياء جيكور ، مراثية جيكور ، تموز جيكور ، جيكور والمدينة ، العودة الى جيكور ، جيكور واشجار المدينة ، جيكور أمي ) . اضافة الى قصائد أخرى عرج بها على ذكر جيكور منها ( سفر أيوب ، قرار عام ١٩٥٣ ، منزل الاقنان ، الشاهدة ، المسيح بعد الصلب ، ليلة في باريس ، أسير القراصنة ، نسيم في القبر ) ، ففي قصيدة ( أفياء جيكور ) يقول :

(١٨٦/١)

جيكور ، جيكور ، يا حقلًا من النور

ثم يستمر في ملاحقة قريته التي يدعوها عبر صورة شعرية ندية وممتلئة بحيث تغدو رمزا لخلاصه ويتحول سعفها الى يد حانية تتوغل الى نفسه لتبعث فيها الطمأنينة وتزرع الحب والثقة ، فهي الام الحانية التي تحتضنه وتشفيه من دائه العضال ، ومرضه الوبيل ، تحنو عليه حتى يبل من وجعه الاليم .  
جيكور مسي جيبني فهو ملتهب

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

(١٨٧/١)

مسيه بالسعف

والسنبل الترف

وكذلك يحاورها ويسألها عن نهايته ، عن رحيله ، فهي تقترن بالزمن ، ثم يتساءل هل مرت في خاطر الله قبل جيكور ؟ ثم تغدو جيكور الارض التي تلف جسده وتلملم عظامه ، أنها رمز الخصب والعطاء تمتد فتقترن بالارض والوطن والام :

جيكور لمي عظامي ، وانفضي كفي

من طينه ، واغسل بالجدول الجاري

قلبي الذي كان شباكا على النار . (١٨٩/١)

ولهذا اقترنت أفياء جيكور بقبر امه لانها ضمت جدتها فانصهر في فتات ثراها ،

كما كانت الافياء نبعا يبل صدى روحه :

أفياء جيكور أهواها

كأنها أنسرحت من قبرها البالي



من قبر أُمِّي التي صارت أضالعتها التبعي وعيناها

من أرض جيکور .. ترعاني وأرعاها . (١٩٠/١)

كذلك امتزجت جيکور بالمرأة كما هي الحال مع امه في قصيدة ( جيکور أُمِّي ) ، وتذكر معها ( هالة ، وفيقة ، اقبال ) ، لانه لم يبق لديه سوى الاسماء ، فقد صار كسيحا لان الداء مزق خطاه مثل ( عمود ملح يسير ) ، وهنا تغدو قرينته جنّة ، او فردوسا مفقودا يبحث عنه ليقضي فيه سنوات عمره الكسيع ولينزع عنه ، ولو جزئيا ، اوجاعه وينسى آلامه ولوعته ، لان من ليلها توهجت ظلمة السفين كما اعتقد في قصيدة ( قرار عام ١٩٥٣ ) ، ولكونه يحس بالانطواء ووطأة الزمن الملحة عليه بعد ان بات الشلل يتسلل الى فراشه ، فان جيکور تشتعل شيئا في قصيدة ( جيکور شابت ) . وعندما يكون نديا حالما فهو يحس مع انسياب الى اجواء قرينته ، الى احضان الربيع كما كان غيلان يرفل بالحب والحنان في قصيدة ( مرعى غيلان ) حيث يعقد مقارنة واضحة بين القرية القرية الذي تكدره صورة المدينة حتى ذكرها يشيع الحزن في دروب القرية .

وفي قصيدة ( مريّة جيکور ) تغدو القرية قرينته بالعداري حتى انها تتحول الى كيان مكاني له خصوصيته تحتوى الكائن الخرافي « هومير » الشاعر الروماني المعروف ، فهي كطية المبتلاة تحمل بين جوانحها اللغز المحير ، لانها تعبير عن عناء السياب الذي يذكرنا بعذاب ايوب ومحنة أوديب .

ذلك الكائن الخرافي في جيکور ، « هومير » شعبه المكودود (٤٠٧/١) وهو بانتظار الولادة الحقيقية ، التوهج من رحم الارض في قصيدة ( تموز جيکور ) لان تموزها يحمل بكفيه الخصب والنور حتى يصبح الشاعر السياب مثل تموز في أرضه ، او دموزي في بابل ، لان قرينته جيکور ستولد من جرحه ، كما عاشت عشتار على مأساة تموز فتركته يتلظى في غياهب العالم السفلي :

جيکور .. ستولد جيکور

النور سيورق والنور

جيکور ستولد من جرحي .

من عضة موتي ، من ناري  
سيفيض البيدر بالقمح  
والجرن سيضحك للصبح

(٤١١/١)

لأنها ستظل خضراء ، وان مستها الشمس الحزينة :  
وجيكور خضراء  
مس الاصيل  
ذرى النخيل فيها

(٤١٨/١)

لشمس حزينة

تمتد جيكور في قصيدة ( المسيح بعند الصلب ) حتى حدود النخيل تخضر  
كالعشب ، ويغنى شذاها ، لان اشجارها تبقى دائمة الخضرة في قصيدة ( جيكور  
واشجار المدينة ) ، لان للشاعر وللصيف لونيها حينما تغرب الشمس في صورة شعرية  
مرتوية تقترب من مقولة جيمس فريزرز في كتابه ( الغصن الذهبي ) حول بعض  
سكان الملاي عندما كانوا يعتقدون « ان الوهج المتألق من الشمس عند الغروب قد  
يصيب الشخص الضعيف بالحمى ولذا يحاولون اطفاء ذلك الوهج بأن ينفثوا الماء  
ويلقوا الرماد في اتجاهه » (٩) كما يقول السياب :

<http://Archivebeta.sakhrir.it>

لكن جيكور

للصيف الوانا كما للشتاء

وتغرب الشمس كأن السماء

حقل يمص الماء

(٦٣٣/١)

أزهاره السكرى غناء الطيور

ثم يقول :

وتغرب الشمس وهذا المساء

أمطر في جيكور ...

أمطر ظلا ، نث صمتا - مساء

غاف على جيكور .



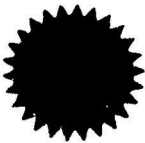
تكمل هذه الصورة صورة أخرى هي صورة الصبي الذي مات في قصيدة (أسير القراصنة) ثم يغدو نسيم الليل كالأهات التي تأتيه من جيکور فتبكيه ، لان الداء طفق يوغل الى جسده ويرديه طريح اليأس فينتظر خلاصه ، من دون طائل ، ووطأة الالم اخذت تشدد عليه وهو يعاني الوجع والآهات ، ولا شيء ينتظره سوى الموت فصارت الكلمة بالنسبة له وسيلة لبث شجونه وتعويضاً عن الضجر الذي يتنابه وبديلاً عن حالة السأم التي يطارده بها شبح الموت واطلالة عزرائيل التي بدأت تقترب من جسده الواهن ، فجيکور جزء منه وهو جزء منها لذا ظلت تشكل ظاهرة خاصة ومتميزة ، وكيانا خاصا ، وان حاول منحها بعدها الموضوعي المنسجم مع خيال الشاعر في رسم صورته الشعرية ، لكنها لم تصبح مدينة خيالية كجمهورية افلاطون او مدينة الفارابي الفاضلة او «يوتوبيا» توماس مور ، وانما ظلت تنهل من الواقع وترتوي من عباب مياهه ، وتدفق ندى الخليج ومحاره ، فهي التي يجري ماء بويب في منعرجاتها ، ومنها تملأ العذارى قدورهن من نهره الحميل ، نهر العذارى الذي كان السياب ينتظرهن عليه كما كان يرنو الى شباك وفيقة التي ظلت تحتضن حبه ببراعة المرأة الريفية وعفوية الريفي تمنحه الابتسامة والحنان مثلما هو حال جيکور التي احتضنت طفولته ودارت اوجاعه ، واحتفت بخطى اقدمه على دروبها ، تحت النخيل وعلى ضفاف شط العرب ، وقرب نهري بويب والعذارى هناك حيث منزل الاقنان ومעقل الزنج .

ان هذه الرحلة مع جيکور السياب هي مرحلة البحث عن درر الشاعر في بحر القصائد التي يظل المتابع والقارئ يراقبها ويغور الى اعماق اليم لالتقاطها . (\*)

## الهوامش

(١) بدر شاكر السياب ، لقاء اجراه (كاظم خليفة) نشر قسم منه في صحيفة (صوت الجماهير) البغدادية في العدد (٢٢) الصادر في ٢٦/١٠/١٩٦٣ م ، انظر نص اللقاء كاملا في جريدة (المرفأ) الصادرة في

- ( البصرة ) العدد ( ١٩ ) السبت ٢٥ / كانون الاول / ١٩٧٦ : ص ١٦ .  
( ٢ ) ديوان السياب ، مقدمة ناجي علوش : المجلد الاول : ص ( ح ) .  
( ٣ ) المرجع السابق : ص ( د ) .  
( ٤ ) طراد الكبيسي ، شجر الغابة الحجري : ص ٣٥٦ .  
( ٥ ) المرجع السابق : ص ٣٥٥ - ٣٥٦ .  
( ٦ ) الديوان : ٢٣ / ٢ .  
( ٧ ) دكتور عبد الواحد لؤلؤة ، النفخ في الرماد ( دراسات نقدية ) : ص ١٢٨ .  
( ٨ ) الدكتور ابراهيم السامرائي ، لغة الشعر بين جيلين ( ط ٢ ) : ص ٢١٢ .  
( ٩ ) جيمس فريزرز ، الغصن الذهبي : ١٩٥ / ١ .  
( \* ) راجع دراستنا ، توظيف التراث الشعبي العربي في شعر السياب ، مجلة آفاق عربية ( بغداد ) شباط ١٩٨٠ .



# النسر والبهايم

قصة قصيرة .  
جهد عبد الحبيب الكبيسي



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

كل القطعان تبدو راضية ، قانعة ،  
سعيدة بما انتهت إليه . مرعى وسكنية .  
وحرمان من عقل يفكر فيعكر . لا تذكر  
لماض يؤسى . ولا تفكر بمستقبل يضمن .  
حياة رغبة وغد أكثر رغدا . تنهادى  
غافلة . إذا بشمت ترافست . وإذا  
تحاورت تناطحت .  
تنعم الأنعام بسهر راعيها عليها . وقد  
هيا لها كل سبل العيش الأفضل . فادخل  
أحدث ما وصلت إليه الخبرات  
التكنولوجية ، واستورد أرقى الأجهزة  
الكهربية .

ما من شيء إلا وتطور نحو الأكثر  
راحة ، لمواطني تلك البقعة المسورة الحدود  
بسياج عال من حجر الصوان . تعلوه  
أسلاك شائكة مدببة الأطراف .

في هذا المرعى تعيش الأنعام آمنة ،  
تأكل ، تشرب ، تعربد ، تتسافد ،  
تستريح . جمال ، تتبختر خيلاء  
بأسنمتها . ثيران تتفاخر بحدة قرونها .  
بغال تتباهى بصلابه حوافرها . حمير  
تتبارى بقوة رفسها . خراف تزهو بامتلاء  
إلياتها . تيوس تستعرض عوراتها .

عبد لها دروب المرعى برقائق  
القيشاني . أعد لتقلها سيارات مكيفة  
الهواء . زود الزرائب بثلاجات لحفظ  
غذائها ، وتهيئة الماء البارد . استورد لها  
شتى أصناف المعلبات الغربية . وكل  
ألوان المشروبات الغازية . غمر المراعي  
بوسائل التسلية والترفيه . ابتداء باللعب  
الالكترونية ، وانتهاء بأجهزة « الفيديو  
والتلفزيونات » الملونة .

يفرح كل بما لديه ، ينصرف جاهدا  
لاحتبال الملذات . يكون همه موجها  
لعيش اللحظة ، واللحظة الراهنة  
فحسب .

يتلأأ المرعى بأنوار الزينة . تستنفر  
البهائم ، تعلق لافتات الترحيب . يعم  
الفرح . تختلط الأهازيج بالزغاريد .  
تنتشر فرق الرقص والغناء . تستعد  
لاستقبال ( السيد ) الذي انتوى زيارة  
أنعامه وتفقد أحوالهم .

يتحول المرعى « كرنفالا » . وكلاب  
الحراسة تطوف تتفقد الأمن . تنطلق  
الزغاريد . تتعالى هتافات الترحيب ،  
محتفية بمقدم ( السيد ) . الذي يقوم  
بزيارة تفقدية يطمئن فيها على أحوال  
رعيته .

يلوح ( السيد ) يتنقل بين مساحات  
المرعى . ما يلبث أن يغشى حجرات  
الزرائب . يتفقد محتوياتها . يخاطب  
البهائم بتواضع مبالغ . يستفسر عن  
صحتهم وأحوالهم . يسأل عن  
حوائجهم . يداعبهم ويصغى إلى  
شكواهم . والبهائم من حوله تهتف  
بحياته ، وتسارع بإظهار فروض الولاء ،  
والتعبير عن الشكر والعرفان . بينا كلاب  
الحراسة تحيط ( بالسيد ) . توسع الطريق  
له ، تباعد البهائم عن طريقه . تتحفز  
لأية حركة أو صوت قد لا تروق  
( السيد ) .

يقابل السيد البعير . يسارع الأخير  
بالبروك بين يديه يمسد السيد سنامه .  
يسأله :  
— كيف الحال يا جمل ؟

يسبل البعير عينيه متظاهرا بالأدب  
والخفقر :  
— أدامك الله يا سيد ، نحن بخير طالما  
أنت بخير .

— هل من مشكلة تؤرقك ؟  
— لم يبق ما نشكومنه ، وقد يسرت لنا كل  
صعب ، وخلصتني من هجير الصحراء .

يعاود السيد تمسيد سنام البعير . يربت  
على ظهره يودعه مبتسما . يمضي إلى قطع  
آخر . يلقي بغلا يراقص ردفه ابتهاجا  
بمقابلة السيد له ، وتقديمه على غيره من  
البهائم الأخرى . يربت السيد على كفل  
البغل ، يسأله :

— أراك تزداد بدانة وعافية أيها البغل !

يهدل البغل مشفريه ، يشحشح  
مغتبطا بمداعبة السيد له . يجيب :

— كيف لا أتعافى وأمتلىء وأنا أعيش في  
كنفك ؟ وقد أعفيتني من مشقة صعود  
الجبال ووعورتها .

— أرجو ألا يكون ثمة ما تعاني منه هنا .

— كل الأحوال مرضية ، أدام المولى  
حكمتك وحفظك .

يفادره السيد ويتوجه إلى حمار يلتصق  
به جحشه الصغير . يبتسم السيد حين  
يقترّب منها . يداعب اذني الجحش وهو  
يسأل أباه :

— هل أنت سعيد يا حمار ؟

يهدل الحمار أذنيه وهو ينظر إلى  
الأرض :

— بنفسك وحياتك

يربت على عنقه بحب . يعاود

سؤاله :

— وهل يحتاج جحشك الصغير لشيء ؟

ينبق الحمار وهو يختلس النظر إلى  
صغيره :

— لا نحتاج إلا لمزيد من رضاك عنا .  
أمه تدعوك صباح كل يوم بطول العمر  
والسلامة ، كلما تذكرت صنعك وقد  
خلصتنا من نقل الأحمال وجر العربات .

ينتقل إلى ثور يقف غير بعيد إلى جانب  
بقرته . يقترّب منها ، يمسح على خطم  
الثور . يحدثه . ثم يلتفت إلى البقرة  
يسألها :

— وأنت أيتها البقرة كيف تسير الأمور  
معك ؟

تسبل عينيها . تشيح بوجهها ، وهي  
تمسح برأسها عنق الثور . ينوب الثور  
عنها . يخور :

— جزاك الله عنا خير الجزاء أيها السيد  
الكريم . سنظل ما حيننا ذاكرين لك  
تخليصنا من نير الساقية .

يعاود السيد حديثه مع البقرة :

— لا تحجلي يا بقرة ، وخبريني ان كان ثمة  
شيء ينقصك ؟

ترد وهي تداري وجهها مستحية :

— أبقاك الله لنا يا سيد عزيزا كريما . كل البهائم تدعوك .

يتوجه بعد ذلك إلى خروف يقف وسط نعاجه الأربع . يمسك قرنيه يزهما بحنو . يسأله :

— ها . وأنت . هل هناك ما تشتهي ؟

ينغى الخروف بصوت هادىء خامل :  
— وهل بقي ثمة ما أطلبه ، وقد وفرت لنا ما لم نكن نحلم به ، مما استجلبته لنا من أطعمة ومشروبات أجنبية ؟

يعاود السيد سؤاله :

— لا أريد لأحد منكم أن يتهيبني . نحن هنا أسرة واحدة . وأنا مسؤول عن توفير كل احتياجاتكم والسهر على راحتكم .  
يرد الخروف وهو يلتفت نحو نعاجه الأربع :

— أمد الله في عمرك وأبقاك لنا ، وكفأك شر غيرنا ممن يكرهون الأمن والدعة .

لا يكاد السيد يتحرك خطوات حتى يرى تيسا يتوجه إليه مسرعا وهو يلهث . يتبسم السيد إذ يراه ، يمد يده يفرك

مشفره مداعبا وهو يسأله :

— وأنت أيها الشقي ، هل تشكو من مضايقة أحد لك ؟

يضحك التيس وهو يداري ( شقاوته ) .  
يبث :

— إنما أتشاقى في ظل رعايتك ، وتحت جناح حمايتك .

يعاود السيد حديثه للتيس :

— لك أن تتصل بي سرعان ما تحس أن مشكلة ما تواجهك . مكتبي مفتوح دائما لسماع شكواكم .  
يهتف التيس وهو يتقافز محيا السيد :

— عاش السيد . عاش السيد . .

تتعالى أصوات البهائم تهتف بحماس لحياة السيد . سائلة الله له الصحة والعافية وطول البقاء . تنتفيخ أوداج السيد اغتباطا . يلتفت إلى كلاب حراسته ، يسألهم إن كان الأمن مستتباً ؟ وأعينهم مفتوحة ؟ يؤكدون له أن البهائم ، كل البهائم تحيا آمنة مطمئنة . ولا هم لها إلا عيش لحظتها . والتسابق لاقتناء كل ملهاة . حين يطمن إلى أحوال الرعية ، يختتم جولته التفقدية بكلمة يوجهها إليهم :



— يسعدني في نهاية زيارتي أن أسجل اعجابي واغباطي بالذي شاهدته خلال زيارتي لكم . آملا لزيارتكم دوام الاستقرار والازدهار محذرا إياكم من أراجيف المغرضين ، موصيكم أن تقطعوا دابر كل اشاعة تستهدف بلبله الأمن ، واشاعة الفوضى . راجيا أن تبلغوا كلاب الحراسة عن أي مشاغب أو موتور . ليتولوا هم اتخاذ الاجراءات الكفيلة بردع من تسول لهم أنفسهم النيل من زريبتكم الغالية .

يغادر وسط مظاهرة من الهتاف ومظاهر الحفاوة ، عائدا بسلامة الله ورعايته إلى قصره المنيف ، بعد أن يتحجى بـكلابه جانبا ويهمس اليهم ببضع كلمات .

يتناقل بهائم المرعى خبر طائر يزورهم بين الفينة والأخرى ، ويحاول الانفراد كل مرة بحيوان منهم ، يحاوره بشأن موقف ( السيد ) منه ، ونواياه السيئة تجاههم . فيقابل بالسخرية من قبل البهائم كافة وبتسفيه إدعاءاته .

يتفاقم الأمر خطورة حين يوغل النسر بإماطة اللثام عن وقائع خطيرة تتعلق

بمشروعات خفية للسيد . فيؤكد لهم أن من يظنون به الرفق والرحمة والاخلاص ، ينتوي الهلاك لهم . فقد شرع بوضع اللبئات الأولى لفتح مجازر آلية . وإنه قام فعلا بافتتاح مبان أخرى تحتوي على أجهزة حديثة لاستحلاب ألبان المواشي ، وأخرى لجز أصوافها وثالثة لدبغ جلودها وتصنيعها . مدللا على اقامة السيد للسور حولهم ، بأنه إنما أقيم لا لحمايتهم كما يدعي ، وإنما لتعميتهم عما يدور حولهم ، فلا يستطيعون بذلك أن يروا أو يسمعوا

شيئا .

تستنكر البهائم هذا الخبر منه ، ويرون فيها يقوله مجرد إشاعات لا أساس لها من الحقيقة ، وأنهم مافتثوا بذرعون المرعى جيئة وذهابا فلم يجدوا إشارة واحدة تشي بصحة ما يدعيه .

يؤكد النسر لهم حقيقة ما نقله ، وأنه قد رآه رؤية العين . وكونهم لا يرون هذه المنشآت فلأنها مقامة خارج حدود مرعاهم . ولأنهم يعيشون داخل حدود سور عال ، فيصعب عليهم رؤيتها . فإن اراد أحدهم التيقن مما يسمعه ، فليرتفع عن واقعه وليمدد نظره أبعد ، ليرى ما يحيق بهم من أخطار .



يقتص عطاء السيد وكرمه إدعاءات النسـر . يضربون صفحا عن تحذيراته . يتبرع أحدهم بابلاغ الامر لكـلاب الحراسة . توصل الكلاب الأمر بدورها الى السيد . يثور السيد ويهتاج . يصدر أمره الى كلاب الحراسة وكلاب الصيد بملاحقة النسـر وتعقبه ، والقبض عليه حيا ، والا فقتله أينما وجد إن تعذر اصطياده . مؤكدا لهم أن ديمومة سيادته ، وحياتهم ، ورغد عيش البهائم كله رهين بالقضاء على هذا النسـر المشاغب ذى العينين الحادتي النظرات . لا يكفي السيد بهذا الامر ، بل يحمل بتدقيقه ويخرج يطوف بالمرعى يترصـد مرآه . يعقد الكلاب اجتماعا طارئا ، يتدارسون ضرورة الاتصال ببعض بهائم المرعى تمهيدا لجعلهم قنوات اتصال بينهم وبين عامة البهائم ، بعد ان يتم اكتساب هذه الفئة لجانب السيد وكلابه . يكون ذلك بناء على توجيهات السيد .

تستدعي الكلاب البغال والحمير لاجتماع عاجل . يسرون اليهم بضرورة النزول الى مواقع البهائم والاتصال بهم ، والتصدي للاشاعات المغرضة التي يطلقها النسـر ، وشرح الموقف لهم مشيرين

لاخلاص السيد وولائه لهذه الارض وبهائمها .

حين يبدى البغال والحمير مخاوف عامة البهائم من حقيقة ما يشاع ، واحتمال أن يكون السيد يفكر فعلا بذبحهم - ويبيع لحومهم ، وتسويق البانهم - ييعاز من احد . اذا سلموا باخلاصه ونزاهته ، يسارع الكلاب بتفنيد هذه الاوهام ، مؤكدين لهم ان آخر من يجوز أن يصدق هذا الوهم هو هم . فحتى لو وصحت الاشاعة بما يظن في السيد ، ومشروعاته الخفية ، فلا مبرر لجزعهم . لأن احدا من الناس لا يمكن ان يأكل لحوم البغال والحمير أو يشرب ألبانهم . لذلك فإن الادعى أن يشايعوا السيد ، لأن البقاء لهم في كل الأحوال ، وبخاصة اذا ما حظوا برضاء السيد وبركاته .

يبتهج البغال والحمير بهذا التفسير . يخرجون من اجتماع الكلاب اشد اقتناعا بالسيد ، وولاء له . يتوزعون في المرعى بين عامة البهائم محاولين دحض إشاعات النسـر ، وتأكيد إخلاص السيد .

يعود النسـر يحاور أهل المرعى . ويعيد سابق تحذيراته . تهزأ البهائم منه . وتسخر . تشكك بفكره وفعله .

يصرصر النسر :

— يا بهائم المرعي إني لأرى ما لا ترون .

يجرجر البعير :

— ما أظنك الا حاقدا ، حاسدا علينا  
نعمتنا .

يشحشح البغل :

— لو رأيت ما ننعم به من مرعى ،  
لراجعت نفسك ولألت الينا .

يجور الثور :

— لو كنتَ تنعم بما ننعم به من نعم  
السيد ، لما شوهت سيرته .

ينق الحمار :

— ~~يدور~~ عنك التفكير وستهنأ ، فتريح  
وتستريح .

— يغنى الخروف :

— تعال شاركنا خير سيدنا ، والا فدعنا  
ودعتنا ، ولا تفسد علينا صفونا .

يبث التيس :

— ما أظنك الا مرتشيا ، مدفوعا من أحد  
لتكد علينا حياتنا .

يعاود النسر صرصره :

— ما عليّ الا البلاغ . وان غدا لناظره  
قريب .

يتحرك الحمار ، يقترب من البغل .

يوشوشه في اذنه . يرفع البغل رأسه

يحاجج النسر بما لقّنه من قبل :

— أجميعنا معرضون للذبح والمتاجرة  
بلحومنا ؟

— جميعكم ستلقون ذات المصير .

— أمتأكد مما تقول ؟

— كل التأكيد .

يقهقه البغل بانتصاره ومعه الحمار .

يعاود البغل حواراه ساخرا :

— فأتك أيها النسر ان الناس لا تأكل

لحومنا نحن البغال والحمير . وبذلك

تتهاوى كل ادعاءاتك .

يرمقه بأسى . يجيبه :

— حقا ان لحومكم لن تأكلها الناس ،

لكنها ستقدم طعاما لكلاّب السيد . وقد

فأتك أيها البغل وانت أيها الحمار أن السيد

لا يطعم كلاّب حراسته مما يأكله هو .

يدير البهائم ظهورهم للنسر .

يصدرون أصواتا من دبورهم . يضربون

الارض بحوافرهم . يثيرون الأتربة

والغبار . ينصرف البعض منهم ، يحاول

البعض الآخر الوثوب نحوه . يتوجع

النسر المتغرب لحال البهائم . لا يملك

قدرة على استنقاذهم مما هم فيه .

يواصلون التشويش عليه .

يصرصر النسر بحزن :

— لو كانت لأعينكم حدة عيني لرأيتم  
أبعد . لو كانت لأجسادكم أجنحة  
كجناحي ، لارتفعتن أسمى . لو كانت  
بكم قدرة على رؤية ارحب ، وخرجتم من  
دائرة تواجدكم ، لرأيتم ما يحيق بكم من  
اخطار . ولأدركتم ما يعده لكم الـ . . .

يفرقع صوت طلق نارى . تنطلق  
رصاصة محكمة التصويب نحوه . تحاذي  
خطمه ، تقصف منقاره . يتدفق الدم ،  
يقلع النسر المطارد من مكانه . يرتفع .  
تلاحقه الرصاصات متتابعة . تثرلصقه .  
يخترق بعضها جسده . يشخب رأسه  
دما . يفزع . يبغى الخلاص . يطير  
ويهوي . يطير باتجاه الشمال . يحز وراءه  
خيطا من دم . تتبعه كلاب الحراسة ،  
تقطع الطريق عليه . يرتد نحو الجنوب  
بخيط دمه . تلاحقه كلاب الصيد ،  
تحول دون خلاصه . يعود صوب  
المرعى . يحاول ان يحط في مكانه . تكون

البهائم بانتظاره هائجة مائجة . تفزع  
أصواتهم الوحشية الهادرة . يطير باتجاه  
الشرق برفقة خيط دمه . تشرع الثيران  
والتيوس قرونها نحوه ، تتلقف سقوط  
جسده . ينكص . يحول طيرانه باتجاه  
الغرب وخط دمه لا يفارقه . يفاجأ بالبغال  
والحمير يترافسون بأرجلهم ، يترصدون  
خروج جسده . يتخبط في طيرانه . يخفق  
جناحاه المخضببان بالدماء على غير هدى .  
لا يدري يتجه الى اين . يرتفع بحلاوة  
الروح وهو ينازع الموت . يجاهد  
سقوطه ، يرتفع . يغيب عن الانظار .  
يتوارى بين السحب . يلوح للأعين في  
الفضاء مساره الدموى . خطان  
مقاطعان . ميدوان كصليب دموى يرتسم  
في سماء المرعى ، تاركا ظله فوق ظهور  
البهائم ، التي ما تزال ترعى مبتهجة  
غافلة .



# جدلية الشعر والموت في الشعر العربي المعاصر

بقتام : الدكتور فخرى طمليته

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وقف الأحياء منذ بدء الخليقة مذعورين من الموت ، الذي يتربص في طرف الحياة ليغتالها ويخطفها . وأمام هذا القدر الذي لا مفر منه ولا مهرب ، وقف بعضهم يعزى نفسه بقبوله والتخفيف من وطأته فهو مشترك بين الأحياء جميعا لا بد أن يشرب كأسه كل حي . وفي ذلك قال - كعب بن زهير -

كل ابن اثني وإن طالت سلامته يوما على آلة حذاء محمول  
وقبله قال طرفة بن العبد :

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتي لكالطول المرخي وثنياه في اليد  
ولهذا أقبل على الحياة يعب منها قبل أن يخترمه الموت :

كريم يروى نفسه في حياته ستعلم ان متنا غدا أينما الصدي

ومنهم من كان الموت حافزا له على ابداء الشجاعة واطهار البطولة وجعل الحياة ذات معنى :

اذا لم يكن من الموت بد فمن العار أن يموت جبانا

### الموت في الحياة

ومنهم من لم يكن يخشى الموت ، وانما يخشى الموت في الحياة :

ليس من مات فاستراح بميت انما الميت ميت الأحياء

انما الميت من يعيش كثيبا كاسفا باله قليل الرجاء

ونظر اليه زهير بن ابي سلمى عبثا خارجا عن المنطق

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطيء يعمر فيهرم

وأحس ابو العلاء المعري جدلية الحياة والموت ، الحزن والفرح ، بعمق فلسفي

أوضح

ARCHIVE

أبكت تكلم الحمامة أم غنت على فرع غصنها المياد ؟

وفي الشعر الحديث ، تعمق احساس الشاعر بالموت ، وأصبح يرفض منطقته ،

لانه ابادته للحياة وعبث بها . تقول - نازك الملائكة - تعرض لمشكلة الموت عند حفاري

قبور :

طالما حفرا في التراب

حفرا في الضباب

ربما حفرا في شحوب الخريف

او عبوس الشتاء المخيف

طالما شوهدا يحفران

يحفران ، يظلان في لهفة يحفران

وهما الآن فوق الثرى ميطان

ويعرض - صلاح عبد الصبور - للموت الذي يغتال البراءة والسلام ظلما دون  
اي مبرر يقبله عقل :

اليك يا صديقتي أغنية صغيرة

عن طائر صغير

في عشه واحده الزغيب

والفه الحبيب

يكفيهما من الشراب حسوتا منقار

ومن بيادر الغلال حبتان

وفي ظلام الليل يعقد الجناح صرة من الحنان

على وحيدة الزغيب

ذات مساء حط من عالي السماء أجدل منهوم

ليشرب الدماء

وحار طائري الصغير برهة ثم انتفض

معذرتي صديقتي . . . حكايتي حزينة الختام

لأنني حزين .



### موضوع الموت

وأكثر الشعراء العرب المعاصرين طرحا لموضوع الموت هما الشاعران : أبو  
القاسم الشابي ، وبدر شاكر السياب . فكلاهما مرهف الحس متقلب المزاج ، أمض  
كلا منهما المرض ، ومات الاثنان في ريعان الشباب .

كان الموت يزحف على الشابي زحفا حثيثا بعد ان اصاب المرض قلبه، غنى الشابي  
للحياة طويلا، فرح بها بأطيافها وحدائقها ولكن المرض عاجله ، وتربص الموت به غير  
بعيد ، حاول ان يفهمه، ان يعرف سره ، طرح اسئلة ووضع علامات استفهام ولكن  
هل استطاع الشابي ان يحصل على اجابة يعزي بها نفسه ويحل لنا اللغز ؟



نحن نمشي ، وحولنا هاته الاكوان تمشي ، لكن لأية غايه ؟  
نحن نشدو مع العصافير للشمس وهذا الربيع يتفخ نابه  
نحن نتلو رواية الكون للموت ولكن ماذا ختام الرواية  
هكذا قلت للرياح فقالت « سل ضمير الوجود كيف البدايه » ؟  
تساءل ابو القاسم عن نهاية رواية الحياة ، ولكنه قبل بسؤال عن كيفية  
البداية . ولما لم يجد الشابي اجابة لسؤاله ، وبقي اللغز . بدون حل ، عاد ليهاجم  
القدر هجوما عنيفا ، وأى شيء يفيد الهجوم أو ليس هو دليل عجز ؟

يا ليل ما تصنع النفس التي سكنت هذا الوجود ومن أعدائها القدر  
فانما الموت ضرب من حبائله لا يفلت الخلق ما عاشوا فما النظر  
هذا هو اللغز عماه وعقده على الخليفة وحش فاتك حذر  
قد كبل القدر الضاري فرائسه فما استطاعوا لها دفعا ولا حذروا  
وخاط أعينهم كي لا تشاهده عين ، فتعلم ما يأتي وما يذر  
لا الموت ينقذهم من هول صولته ولا الحياة تساهى الناس والحجر  
حار المساكين وارتاعوا وأعجزهم أن يحذروهم . وهل يجديهم الحذر  
قد أيقنوا أنه لا شيء ينقذهم فاستسلموا لكون الرعب وانتظروا  
هجوم الشاعر على الموت لم يكن الا رغبة في الحياة وحبا بها ، وقد عهدناه عاشقا  
محبا لكل مظهر من مظاهرها ، ولا يغرنك قوله :

الى الموت فالسوت روح جميل يرفرف فوق تلك الغيوم  
لم يقل ذلك الا استسلاما بعد أن أدرك أن برائن الموت آخذة في عنقه .  
فهو يبكي الحياة ، وينعى الموت العبي :

أتغني ابتسامات تلك الجفون ؟ ويخبو توهج تلك الحدود  
وتذوى وريداته تلك الشفاه ؟ وتهوي الى الترب تلك النهود ؟  
وينهد ذاك القوام الرشيق ؟ وينحل صدر بديع وجيد ؟  
وهو يتعلق بالحياة تعلقه بتونس : الهوى قد سبحت أى سباحه  
أنا يا تونس الجميلة في لج



شرعتي حبك العميق واني      قد تذوقت مره وقبراحه  
وهو يعلي من الحياة ان استطاع الأحياء أن يجعلوا لها معنى  
هو الكون حي يحب الحياة      ويحتقر الميت مهما كبر  
فلا الأفق يحضن ميت الطيور      ولا النحل يلثم ميت الزهر  
ولولا أمومة قلبي الرؤوم      لما ضمت الميت تلك الحفر  
فويل لمن لم تشقه الحياة      من لعنة العدم المنتصر

### حركة وفعل

الحياة عند الشابي حركة وفعل وتسام ، والموت جمود وسكون ، فالحياة التي لا بد  
ان يعقبها الموت يجب أن تكون ذات معنى ، والشعوب ان ارادت الحياة لا بد لها من  
الفعل الايجابي الهادف .

لا ينهض الشعب الا حين يدفعه عزم الحياة اذا ما استيقظت فيه  
والحب يخترق الغبراء مندفعاً الى السماء اذا هبت تناديه  
والقيد يآلفه الاموات ما لبثوا أما الحياة فيبليها وتبليه  
وكما شغلت قضية الموت والحياة الشابي ، فانها شغلت وبعثت أكثر بدرشاكر  
السياب ، فقد أدرك أن الحياة أقوى من الموت ، وان الحياة امتداد أزلي ، لا يستطيع  
الموت أن يوقفها ، فالحياة نبع متدفق والميلاد هو رمزها ، الابناء امتداد للأباء ، ففي  
قصيدته - مرعى غيلان - التي أنشأها عند ولادة ابنه غيلان يقول :

يا ظلي الممتد حين أموت      يا ميلاد عمري من جديد

وفي قصيدته ( النهر والموت ) يصبح الموت انتصارا ، انتصار المكافح الذي

يموت ليهب الحياة للآخرين :

أجراس موتي في عروقي ترعش الرنين

فيدلهم في دمي حنين

الى رصاصة يشق ثلجها الزؤام  
أعماق صدرى يشق كالجحيم يشعل العظام  
أود لو عدت أعضد المكافحين  
أود لو غرقت في دمي الى القرار  
لأجل العبء مع البشر  
وأبعث الحياة ، ان موتى انتصار

الموت هو الخلود ، حين يكون للموت معنى ، وحين لا يكون الموت مجانيا .  
وفي قصيدته « المسيح بعد الصلب » يوحد بينه وبين المسيح ، ويصبح الموت  
عنده عطاء ، والموت يتنافى مع الفناء ، فالموت شرط من شروط استمرار الحياة :

قلبي الشمس ، إذ تنبض الشمس نورا  
قلبي الأرض ، تنبض قمحا وزهرا وماء نغيرا  
قلبي الماء ، قلبي هو النسيل  
موته البعث ، يحيا بمن يأكل  
في العجين الذي يستدير  
ويدحى كنهه صغير ، كئدي الحياة

وفيها يقول :

مت كي يؤكل الخبز باسمي ، لكي يزرعوني مع الموسم  
كم حياة سأحيا : ففي كل حفرة  
صرت مستقبلا صرت بذرة  
صرت جيلا من الناس ، في كل قلب دمي  
قطرة منه او بعض قطرة .

وفي الستينات - المرحلة الذاتية - بعد أن استبد به المرض وآذاه في نفسه  
وجسمه ، سيطر الموت على حياة الشاعر . فأصبح يتمنى الموت ويرجوه كما سبق وتمناه  
ورجاه أبو القاسم الشابي أصبح الموت عنده مساويا للعدم والفناء ، فوته كموت  
الشجرة .

أهكذا السنون تذهب  
أهكذا الحياة تنضب  
أحس أني أذوب ، أتعب  
أموت كالشجر

### ثعلب الموت

وتظهر صورة الموت المساوي العبي واضححة بعمق في قصيدته ( ثعلب الموت ) .

كم يمرض الفؤاد أن يصبح الانسان صيدا لرمية الصياد  
أى مثل الظباء .

ويقول : ثعلب الموت ، فارس الموت ، عزرائيل يدنو ويشحد النص ، آه منه آه .

يا الهى ليت الحياة كانت فناء  
وفي هذه المرحلة من حياة السياب ، هجر كل شىء لا يمت بصلة الى ذاته  
المجروحة ، ورأى أن التزامه كان هو السبب وراء مرضه وفقره ، فهو يقول في رسالة  
الى عاصم الجندى مؤرخة في ١١/٩/١٩٦٣ :

( لا أكتب هذه الايام الا شعرا ذاتيا خالصا . لم أعد ملتزما ، ماذا جنيت من  
الالتزام ؟ هذا المرض وهذا الفقر ) .

وعلى الرغم من اليأس المطبق الذي جلل حياته ، فإن حب العراق لم يفارقه ،  
فودع العراق وأهله ، أجل وداع .

أبناء شعبي في قراه ، وفي مدائنه الحبيبة

لا تكفروا بنعيم العراق

خير البلاد سكنتموها بين خضراء وماء

الشمس نور الله تعمرها بصيف وشتاء  
لا تبتغوا عنها سواها  
هي جنة فحذار من أفعى تدب على ثراها  
أنا ميت ، لا يكذب الموتى . وأكفر بالمعاني  
ان كان غير القلب منبعا  
فيا ألق النهار  
أغمر بعسجدك العراق ، فإن من طين العراق  
جسدي ومن ماء العراق



# دعي الملام

شعر / عبدالعزيز سعود الباطين

دعي الملام فان اللوم أرهقني  
وحزني ألم في القلب أوجعني  
سكنت روحي بكأسي كي أنال بها  
فراعني أن أعوامي وقد مُزجت  
يا قسوة العمر والمحبوب تبعده  
حاولت أسلو . . فلا السلوان أرجعها  
يا قسوة العمر يمضي والبعاد به  
دعي الملام ، فلم تأتين في زمن  
فأين أنت زمان الحب يا حُلُمي  
وأين أنت زمان كله شجن  
سددت أذنك عن نجوى مشاعرنا  
دعي الملام فأنت الجرح في كيدي  
لا تعذلي فزمان الوصل مرقه  
كفى الملام فلا قلبي أحمله

وأرهب النفس تعليلي وتسهيدي  
فزاده ألماً لوم بترديدي  
حباً بحب وتقديساً بتخليدي  
بالمر والبين تمضي بالتناهيدي  
سود الليالي وذكرى من بها عيدي  
ليالي الوصل أو حلو التفاريدي  
ومر شكواي طعماً في أناشيدي  
أتى المشيب ، وخطت لي تجاعيدي  
وكنت لحناً شجياً في أغاريدي  
أسمعت شكواي حتى للجلاميد  
والآن جئت بشوق من هوى الغيد  
فكيف أنت التي جاء لتضميدي  
هجر بدأتيه ظلماً في ضحى العيد  
حزن السنين فعبء اللوم تقيدي

# سوسيولوجيا

## المسرح الاغريقي

دكتور رافت سيف  
ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

القول بسوسيولوجيا الفكر - عامة - ليس بدعة ؛ كما أنه ليس قاصراً على المادية التاريخية ، وان كانت الرؤية المادية للمعرفة اكثر الرؤى علمية وقدرة على استيعاب الفكر الإنساني وتنظيره . . وقد أثبت البحث الحديث قصور كافة الرؤى السوسيولوجية الأخرى في ميدان المعرفة ، تلك الرؤى التي تذرعت - شكلاً - بالمنهج الاجتماعي في دراسة الفكر ليس بهدف اثرائه بالتفسير والتنظير ، وانما لمحاولة دحض المادية التاريخية وإيجاد صيغ بديلة تنفي قوانينها .

لقد اضطلع علماء الاجتماع في المانيا وفرنسا وأمريكا في هذا القرن بمهمة تنظير المعرفة فيما يعرف باسم علم اجتماع المعرفة Sociology of Knowledge من كون الأفكار وليدة ظروف إجتماعية ونَحْوًا بصدد تحديد موضوعات العلم الجديد ووضع

أصوله ومناهجه مناحي شتى ، وإن كانت تضرب كلها - من حيث الغاية - في اتجاه واحد يهدف إلى إيجاد علم للمعرفة يتبنى الايديولوجية الرأسمالية في مواجهة المادية التاريخية . ونظرا لمنجزات العلم الهائلة في هذا القرن ، واحتدام الصراع الأيديولوجي بين المعسكرين انجز مفكرو الماركسية دراسات خصبة حول مادية المعرفة وسوسيولوجيتها بما يكشف عن افلاس الرؤى المثالية المستترة وراء أغلفة العلمية الزائفة ، ومما يوضح أيضا لعبة منطقاتها الاجتماعية الخاطئة لحجب وشجب قوانين العلم الاجتماعي . . هذه الدراسات قامت أساساً على اهتمام خاص بالعلاقات بين الظواهر الاقتصادية والظواهر الاجتماعية التي تضفي على الأولى أهمية خاصة في حركة التطور التاريخي وهو ما أُطلقَ عليه النظام السوسيولوجي .<sup>(١)</sup> فالمجتمع مثل الفرد يجتهد أولاً وقبل كل شيء بأسلوب حصوله على الطعام . ذلك أن الانسان يوجد على الدوام في علاقة إيجابية مع بيئته . . فبقدر ما ينبت الوجود الوعي ، فإن الوجود الاجتماعي ينبت الوعي الاجتماعي أيضاً وبالقدر نفسه ، لأن الفرد هو الكيان الاجتماعي ومن ثم فإن التعبير عن حياته هو تعبير عن حياة المجتمع<sup>(٢)</sup> . . ومن هنا اقتنع مفكرو المادية الحديثة بأنه يجب جعل علم الاجتماع منسجماً مع الأساس المادي بل وإعادة بنائه على هذا الأساس . فالتناس أثناء نشاطهم الاجتماعي يقيمون فيما بينهم علاقات معينة وضرورية مستقلة عن ارادتهم . . هذه العلاقات تطابق درجة معينة من تطور قواهم المادية المنتجة . ومن مجموع هذه العلاقات يتألف البناء الاقتصادي للمجتمع ، أي الأساس الذي يقوم عليه بناء فوقي وسياسي وتطابقه اشكال معينة من الوعي الاجتماعي والسياسي والفكري بصفة عامة . فليس ادراك الناس هو الذي يعين معيشتهم بل على العكس من ذلك ، معيشتهم هي التي تعين ادراكهم .

يقول « تين » اذا اردنا ان نتفهم عملاً فنياً ، او فناً ، او جماعة من الفنانين يجب علينا ان نتصور بالدقة الظرف العام للأذهان والسلوك في عصرهم . هنا يكمن التفسير النهائي ، بل والسبب الرئيسي الذي يحدد الأسباب الأخرى . فالفنون تظهر وتختفي مع ظروف معينة للأذهان والسلوك ترتبط بها ، وهكذا مثلاً تظهر التراجيديات



الآغريقية - تراجيديا أيسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس - مع انتصار الآغريق على الفرس في العصر البطولي لجمهوريات المدن الصغيرة ، في لحظة الجهود العظيمة التي كسبوا بفضلها استقلالهم وأقاموا سيادتهم في العالم المتمدن . . هذا وقد اختفت هذه التراجيديا وهذا الاستقلال وتلك الجهود حينما أدى تحلل الأخلاق والغزو المقدوني إلى تسليم اليونان إلى سلطة أجنبية . (٣) . . هذه النظرة هي في التحليل الأخير مهمة سيكلوجية - كما وردت عند تين - إذ أن الحالة العامة للأذهان والسلوك عنده تخلق مختلف أشكال الفن والأدب والفلسفة . . ويعني هذا أن السبب النهائي للبيئة الاجتماعية هو « حالة الأذهان والسلوك » . وهكذا ينتهي الأمر إلى أن سيكلوجية الإنسان الاجتماعي تتحدد بمركزه ، وأن مركزه يتحدد بسيكلوجيته ، وتلك هي النقيضة التي نعرفها جيدا ، والتي عجز كتاب التنوير في القرن الثامن عشر عن معالجتها . (٤)

كان النقاد المثاليون من مدرسة هيمبل يقولون أن مهمة النقد الفلسفي تكمن في ترجمة الفكرة ، التي عبر عنها الفنان في نتاجه ، من لغة الفن إلى لغة الفلسفة ومن لغة التصور إلى لغة المنطق . . أما أصحاب التصور المادي فيرون أن الواجب الأول للنقاد يكمن في ترجمة فكرة ذلك النتاج من لغة الفن إلى لغة علم الاجتماع ، وفي تحديد ما يمكن أن نسميه بالمعادل السوسيولوجي للظاهرة الأدبية المعطاة .

كان سان سيمون يرى أن للنظام الديني والنظام السياسي لدى الآغريق أساس واحد متماثل تماما ، بمعنى آخر جرى استخدام النظام الديني كأساس للنظام السياسي ، على اعتبار أن الأخير بُني على أساس محاكاة الأول ونسخ عنه . (٥) وليوضح ذلك قال أن « أوليمبوس الآغريق » كان مجلسا جمهوريا وأن الدساتير القومية لجميع الشعوب الإغريقية كان جامعها المشترك ، على الرغم من تباينها ، أنها جمهورية . (٦)

وليس هذا كل ما في الأمر . فالنظام الديني ، الذي يشكل النظام السياسي لدى الآغريق ، ينبثق ، على ما يرى سان سيمون ، من مجمل تصوراتهم العلمية ، من نسقهم العلمي العام . وعليه فإن مدركات الآغريق العلمية تعتبر هنا وكأنها

تشكل الأساس الأولي لحياتهم الاجتماعية ، مثلما يعتبر تطور هذه المدركات النابض الأساسي للتطور التاريخي لتلك الحياة ، والعلة الرئيسية للتحويلات التي حدثت فيها على مر التاريخ .

وهنا نطرح سؤالاً . . كيف نستطيع ان نفسر تطور البشرية ان اخذنا بوجهة نظر هيغل المثالية ؟ يتساءل هيغل عما كانت اسباب انحطاط الاغريق . اولها في نظره ان بلاد الاغريق لم تكن تمثل بحد ذاتها الا طورا من اطوار التطور نحو الفكرة المطلقة ، ومن ثم لم يكن مفر من سقوطها عندما يتم تجاوز ذلك التطور .

من الواضح اذن ان العلاقات الاجتماعية وكل مجرى التطور التاريخي للبشرية تتحدد في النهاية حسب رأي هيغل - الذي كان يعلم مع ذلك ان سقوط اسبرطة ترجع علته الى تفاوت الثروات - بقوانين المنطق ، بمجرى تطور الأفكار . اما التصور المادي فيتعارض مطلق التعارض مع هذه الكيفية في النظر الى الأمور . فلقد كان سان سيمون يعتقد ، في نظrote الى التاريخ من الزاوية المثالية ، ان علاقات الاغريق الاجتماعية تفسرها آراؤهم الدينية ، فالماديون يرون عكس ذلك . . ولئن كان سان سيمون يجيب في تساؤله عن أصل آراء الاغريق انها تنبثق من تصورهم العلمي للعالم ، يجيب الماديون بأن علاقات الاغريق الاجتماعية هي التي حددت تكوين مدركاتهم الدينية ، وتطور تصورهم العلمي للعالم ، وانها هي نفسها قد تحدت في نشوئها وافولها عبر التاريخ بتطور القوى المنتجة التي كانت في متناول الشعوب الاغريقية . (٧)

لقد اعتمد العلم الطبيعي عند الاغريق بصفة عامة على المبدأ القائل بتشبع عالم الطبيعة بالعقل وتخضبه به . واعتبر المفكرون الاغريق ان وجود العقل في الطبيعة هو مصدر الانتظام القائم في العالم الطبيعي واتساقه . ووجود هذا الاتساق او الانتظام هو الذي جعل عالم الطبيعة عالم أجسام في حالة حركة . وترد الحركات في ذاتها - كما جاء في الفلسفة اليونانية - الى الحيوية والنفس ، وان كان اليونانيون قد ظنوا الحركة في ذاتها شيئا والانتظام شيئا آخر . كما تصوروا العقل في كل مظهره سواء في الامور الانسانية

او غيرها حاكما او عنصرا مهيمنا او منظما يفرض اولا النظام على نفسه . ثم يفرضه بعد ذلك على كل شيء ينتمي اليه ، اي على جسمه من ناحية أولى ، وعلى البيئة التي يوجد فيها من ناحية ثانية .

وقد ينسحب هذا المفهوم على يوريبديس الذي « كان واعيا وعيا ايجابيا بعلاقته بالمجتمع . فقد تربى منذ طفولته على الافكار الديمقراطية للحرية والمساواة ، فافزعه ان يراها مزدرة من الواقع . وقد رأى انحلال دين الدولة نتيجة انقسام المصالح بين المتعبدین الأخذ في التعمق . كما رأى تفسخ الحياة العائلية والآثار المفسدة للمعنويات الناجمة عن العدوان الاستعماري . . وبذلك عرى الشر الذي كان من المستحيل اصلاحه ، والذي اخذ منذ هذا الوقت ينخر في مقومات المجتمع . . فبوصفه ديمقراطيا وجه في مسرحية ايون شجبا لادعا للاحتيال اللا وجداني التي ادامت به طبقة الكهنة الدلفيين سيادتها على الجماهير . . وبوصفه عقلانيا اعلن بشجاعة في مسرحية « جنون هرقل » بأن لوثة جريمة القتل لم تكن في غياب المسؤولية الأخلاقية الا لوثة جسدية . الا انه كبقية العقلانيين لم يدرك ان ضرور المجتمع لا يمكن ايدا شفاؤها بالرجوع الى العقل ، لأن اصلها لا يكمن في الجهل او عدم التبصر وانما في التناقض بين المصالح » .<sup>(٨)</sup> <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

كان المجتمع الإغريقي بصفة عامة ينقسم الى فئتين هما فئة الأحرار وفئة العبيد . اما العبيد فقد كان محظورا عليهم التمتع بشمار عملهم ، ومن ثم فقدوا كل دافع الى إجادة العمل وتطويره من الناحية الفنية ، وبدأت الثقافة اليونانية تفرق بين الفكر وبين العمل الذي نظر اليه المجتمع - والفلاسفة بصفة خاصة - نظرة أدنى ومن هنا أصبحت المعرفة تدرك ارتباطها بمبدأ أو قوة ما منفصلة كل الانفصال عن الأشياء المادية . ثم تشكيل المجتمع اليوناني الطبقي كان تحولا شاملا في الواقع اليوناني القديم تميز بانحلال المجموعات القبلية الموحدة ، أي بانحلال الملكية المشاعية الطبيعية لوسائل الانتاج وللمواد الاستهلاكية . اما البديل لذلك فكان مجتمعا موحدا ، من حيث كليته ، ومنقسما ، من حيث تناقضاته الطبقيه الجديدة . ولقد كان على الاقتصاد

الزراعي البدائي كاققتصاد لا منازع له ، ان يفقد خلال ذلك ، أكثر فأكثر من جذوره العميقة ، وذلك في وقت أخذ فيه العمل اليدوي يمارس في الحياة الاجتماعية العامة دورا متزايدا الهامة . وقد توسع هذا العمل اليدوي وتطور بشكل طردي بالنسبة الى تسارع تحقيق الانتاج البضائعي والتبادل على مستوى مجموع الحياة المادية للمجتمع . . وعن طريق هذا التحول في الانتاج والتبادل اخذت تبرز بقوة ضرورة التحسين المستمر للمعادل البضائعي العام : اما التحول العميق الذي طرأ على علاقات الانتاج الجماعية القبلية وادى بها الى ان تصبح علاقات نقد مجردة ، فانه استطاع ان يكتسب مضمونه الاجتماعي حينما تحول ذلك المعادل الموضوعي الى نقد معدني .

الا ان هذه العملية لم تأخذ ابعادها على طريق منسجم ، خال من ازمات النمو وتناقضاته ، فهي في مسيرتها ، تميزت باحتوائها تناقضا اساسيا بين علاقات الانتاج القديمة وبين النمط الجديد من الانتاج للحياة الاجتماعية المادية ، وهو الانتاج البضائعي . وانطلاقا من تيار هذا النمط الانتاجي ومن خلاله يدافع العالم الجديد عن نفسه ضد العالم القديم ، وذلك بطموحه وبعمله التاريخي المشروع على مد كيانه على مجموع المجالات الاجتماعية . ولقد اهتزت علاقات الملكية الزراعية القديمة ، الكبيرة والصغيرة نتيجة تطور وتعاضل اهمية الانتاج التبادلي البضائعي . ولكنها وخصوصا الكبيرة منها ، لم تزل ، في هذا الواقع الاجتماعي عبرت عن نفسها حدى الملامح الجوهرية للوضع الاقتصادي والفكري الذي ساد آنذاك»<sup>(٩)</sup> . . وبما ان المجتمع الطبقي يقوم على اسس تقسيم العمل بين يدوي وفكري ، فإن افكار المستعبدين والاقوياء جسديا انما تميل لتصبح عملية محسوسة وذاتية بدلا من ان تكون افكارا نظرية مجردة وموضوعية . فكما نعلم فان ظهور الفلسفة الطبيعية في اليونان فرض تطورا فكريا جديدا وهذا ما لا يستطيع الوصول اليه الا طبقة لا علاقة لها بالانتاج ومهامه . ولذلك فان التطبيق بين النظرية والممارسة بلغت حدا بدأت فيه النظرية بالتهافت ، ذلك انها انفصلت عن مصدرها في سيرورة الانتاج » .<sup>(١٠)</sup>

هكذا استمر الوضع الطبقي للمجتمع اليوناني ، وان بدا عدد كبير من اليونانيين يتطلعون الى نظام اكثر ديمقراطية . . نظام يتجلى في محاولة القضاء على العبودية . والحقيقة ان افلاطون وارسطو ناصبا هذه النزعة الحرة عداءا شديدا ، واعتبراها مقدمة للتدهور لذلك نراهما يضعان مهمة الابقاء على النظام الطبقي بأي ثمن . لقد عارض افلاطون بشدة كل دعوة الى التجديد . فالتغيير معناه الاضمحلال ، والكمال معناه انعدام التطور ، ومن هنا اصبح الهدف الأول لتفكيره السياسي ان يُخرج نموذجا لمجتمع ثابت تقتلع منه القوى التي تعمل من اجل التغيير وتُعاد اليه صفتا الوحدة والتناسق . . وهكذا ففي الوقت الذي نرى فيه افلاطون فيلسوفا شامخا ينادي بعالم المثل ، نراه عن كثب يناصر الطبقة في المجتمع الاثيني بصراحة . (١١)

في التمايز والتناقض ضمن طبقة مالكي العبيد - وقد تجسد هذا في انشطارتهم الى الارستقراطية المألكة للعبيد - وفي الوضع الاجتماعي المساوي للعبيد تجاه مالكيهم ككل ، وفي المستوى المرتفع نسبيا لتطور الانتاج البضائعي ونظام النقد المعدني ، في ذلك كله كمنت الخلفية الاجتماعية الاقتصادية لنشوء الفكر الفلسفي في اليونان القديمة . اما الديمقراطية المألكة للعبيد فقد كانت المهذ الخصب لذلك الفكر . وبطبيعة الأمر سوف يتساءل المرء في هذا المجال حول الأسباب التي حالت دون تكون وتطور الفلسفة من قبل العبيد في ذلك الوقت : من أجل هذا نرى من الضروري طرح واثارة النقاط التالية : لا شك ان التعرض لموقع العبيد آنذاك ضمن الفعالية الانسانية المنقسمة الى شكلين اساسيين ، الفكري واليدوي ، وبالتالي ، لموقفهم من ذلك يشكل حلقة اساسية من قضيتنا . في حقيقة الأمر نجد ان تقسيم العمل ذاك قد اكتسب ملامحه الاساسية الأولى بالعلاقة مع انشطار وانقسام المجتمع الاغريقي الى طبقات اجتماعية . فالوحدة العميقة النسبية بين العمل اليدوي والعمل الذهني التي سادت في المجتمع البدائي ، تمر هنا في مرحلة جديدة نوعيا تتميز بكونها - اي المرحلة - اتجاها لتجاوز الوحدة تلك تجاوزا شاملا . فبدلا من الوحدة ، نجد المجتمع الجديد



يؤكد على فصل الذهني عن البدوي . وفي هذا الاطار مارس النقد المعدني دوره الأساسي » . (١٢)

وعلى وجه العموم فلا يخفي ان هذه الفلسفة المثالية قامت على عدة نقاط اساسية وردت في الديانة الاورفية والتي استندت بدورها الى نظريات صوفية تعود في اصولها للمعتقدات السحرية الريفية القديمة والى المعلومات التي تنسب للذين لهم اضطلاع على امور الغيب وقد اتبعت الطريقة الاورفية طريقة خاصة في تعليم المريدين تماما كما هو الحال في المسيحية والتعاليم الدينية والصوفية الأخرى ، وذلك بتحويل الطريقة البدائية التي تعتمد على توجيه ارادة المريدين الشباب بالممارسة نحو الحياة الحقيقية . والاورفية سعت بدورها لتهيئة الناشئة لا من اجل هذا العالم بل من اجل العالم الآخر ، ولا من اجل الحياة بل من اجل الموت . . هكذا يتحول المسحوقون ، بعد ان ملأ اليأس قلوبهم ، عن العالم الفعلي لتحصيل عالم المستقبل ، لكنه عالم من صنع الوهم . ان السلاح الايديولوجي الذي تملكه مثل هذه الحركات الصوفية في صراعها الطبقي هو سلاح ذو مظهرين مختلفين بصفقتها تعبيرا عن الشفاء الفعلي وبصفقتها الرد على هذا الشفاء ، تستطيع مثل هذه الحركات الصوفية ، ان توفر لها قيادة ثورية ، ان تتحول الى حركة سياسية واعية لدورها في الصراع الطبقي . اما اذا تعذر وجود هذه القيادات ، فان باستطاعة الطبقة المسيطرة ان تحول آئذ الانظار عن الشقاء الموجود فعليا ، وعن الصراع الدائر حيث تدين في وجودها له . . الحياة كفارة او عقوبة ذاتية ، يكفر بها الانسان عن خطيئته ، وألروح وهي الجزء الخالد من الانسان ، مغلفة بالجسد . الجسد قبر الروح (١٣) . . اما نحن فعبيد الآلهة الذين يطلقون سراحنا متى شأؤوا من سجون حياتنا (١٤) . . الحياة باجمعها تدريب على الموت **فذلك** ان الروح تستطيع خلال الموت وحده ان تأمل في الهرب من سجنها ، وان تتخلص من شرور الجسد . . ان الحياة موت والموت حياة (١٥) . . وبعد الموت تمثل الروح للحساب . واذا كانت الروح قد افسدت نفسها افسادا عميقا باحتكاكها بالجسد ، بحيث يكون معه علاج الخطيئة امرا مستحيلا ، اودعت الى عذاب ابوي في سجن الجحيم . واذا كانت الخطيئة قابلة للعلاج ، ظهرت الروح وعوقبت ، ثم

ترسل ثانية الى الارض لتجدد كفارتها . . وحين تكون قد عاشت ثلاث حيوات غير ملوثة بالجسد فهي تحرر الى الأبد وتذهب حيث يتجمع المباركون في السماء . (١٦)

تلك هي العقيدة كما نصادفها في مؤلفات أفلاطون . وبالطبع ، لقد مر وقت طويل حتى اتخذت شكلها الكامل هذا ، ففي القرن السادس قبل الميلاد لم تكن صورتها هذه قد تبلورت بعد ، ولكنها ظاهرة تتكرر دوما ، اذ نجد الانسان بالنسبة للآلهة كالروح بالنسبة للجسد وكالعبد بالنسبة لسيده (١٧) وهذه الثنائية تشكل شيئا جديدا في الفكر اليوناني ، اذ لا نجد في الفلسفة التي ظهرت في ملطية . ولا في الاناشيد الهومييرية ، افكارا تجعل من النفس شيئا مميزا عن الجسد ، كما لو كان في الانسان جزء طاهر وآخر فاسد ، او ان فيه جزء الهي وآخر فان . (١٨)

ان وضع العبيد هذا في المجتمع الإغريقي نُظر اليه بالعلاقة مع تفسير مثالي للعلاقة بين النفس والجسد ، كما لو كان امرا طبيعيا ، من طبائع الأمور . لذلك اعتبر - أي وضع العبيد - شيئا ضروريا من اجل ضمان استمرار القاعدة المادية السلبية والمنفعلة للمجتمع ، كما هو الحال تماما بالنسبة الى علاقة الجسد المادي السليبي والمنفعل بالنفس الروحية الايجابية والفاعلة . وقد ادى وضع المسألة من خلال هذا المنظور الاجتماعي والفكري الى اعتبار العبيد عاجزين عن ممارسة فاعلية فكرية ما . ولذا فهم دون مستوى الرؤية الفكرية للأمور . والعبيد اذن ، من حيث هم كذلك ، سوف لن يكونوا قادرين على خلق عالم فكري خاص بهم . بل اكثر من ذلك سوف لن يعطوا الحق لانجاز ذلك ، لأن الحق اضلا مقولة تكتسب وجودها الاجتماعي العياني فقط ضمن اطار الأحرار ، مالكي العبيد .

من هذا المنطلق صاغ أفلاطون فلسفته المثالية متأثرا بالفيلسوف بارمينيديس . فهو عندما يصف البنية الاجتماعية ، ثم من جهة اولئك الذين يوجهون ويفكرون ، وفي القطب الآخر اولئك الذين ينفذون الاعمال ، وبين الطرفين يقف الجيش الذي يضمن طاعة المنفذين . ذلك هو الجذر الاجتماعي للمثالية . . ففي كل مجتمع طبقي يخلق تعارض العمل اليدوي والعمل الفكري ، وانفصال الفكر المنظم والانتاج المادي



يخلق الوهم ليس باستقلال الفكر بل بأوليته ايضا . ان نقل الواقع التاريخي للطبقات الى حقيقة ميتا فيزيقية ازلية يعطي بطبيعة الحال حجة هامة للسيطرة للطبقة المسيطرة من اجل المحافظة على دورها القائد ، فيتحول النقد الفلسفي شئنا أم أبينا الى تبرير . . فالمثالية بجميع اشكالها ، هي دوما محل احترام وتقدير المجتمع الطبقي فهي تلعب بالنسبة للطبقات المسيطرة دور التبرير الذي اوكلته هذه الطبقات على الدوام الى الاديان ، بمنحها الأولوية للفكر على العمل اليدوي وللنخبة المؤتمنة على القيم الروحية على الجماهير ولطبقة النبلاء الأفلاطونية . (١٩)

وفي تصوري ان هذا التمييز الذي أكده أفلاطون يقودنا بالضرورة الى الحديث عن القانون الالهي والقانون الوضعي ، حيث نجد - ولأول مرة - مثالا يمكن الاستشهاد به على التعارض بين القانونين ، وذلك في مسرحية « أنتيجوني » لسوفوكلس . . فليست قصة الصراع هذه بين أنتيجوني وبين كريون سوى مجرد تعبير عن ظهور أول بادرة من بوادر الخلاف بين القانون الالهي والقانون البشري . . وعلى حين أن الفرد في المدينة القديمة ، لم يكن يملك اي وجود خاص اللهم في نطاق الاسرة ، نراه - عن طريق الفعل - يعمد الى معارضة الجماعة والتمرد على « الكلي » - الذي تمثله الدولة ، على نحو ما فعلت أنتيجوني حيث تحدث كريون ورفضت الانصياع لاوامره ، وبمجيء هذا الفعل شاب الاضطراب هذا النظام ولم يلبث التعارض بين الأسرة والجماعة ان نشب على صورة تعارض بين قانونين مختلفين كان لابد لهما من ان يتصارعا ويواجه احدهما الآخر . . وبالرغم من الهدوء الظاهري الذي كان يسود المجتمع القديم كان هناك صراع مأساوي يعمل عمله في صميم ذلك المجتمع ، مما ادى في النهاية الى القضاء على ذات الفرد ، وبالتالي على ذات الجماعة نفسها . اذن لم يكن هذا الصراع المأساوي صراعا بين الواجب والعاطفة ، او صراعا بين واجبين ، بل كان صراعا بين مستويين من الوجود . . ومن هنا فقدت المدن اليونانية القديمة وحدتها الأخلاقية الأولى . وحين اصاب الانحلال مجتمعا عائلي من جهة ، ومجتمعها المدني من جهة أخرى ، لم تلبث الحروب ان غيرت من معالم نظامها الأخلاقي ، ولم تلبث اسباب التمزق ان دبت في صميم كيائها الاجتماعي . . وهكذا

كان من نتيجة قمع الذات الفردية ان استحال الافراد الى ذرات فردية ، وبعد ان ذابت فعالية الدولة المدينة في خضم الامبراطورية الكبيرة ، اصبحت هذه الدولة مجرد وحدة شعورية وحقيقة كلية مجردة لا تجمعها بالافراد اي روابط حية او علاقات دينامية . (٢٠)

وهكذا ، يتكون التوتر الدرامي في « أنتيجوني » بفضل أهمية التصرف وأهمية نتائجه ، فضلا عن تلك المقاومة التي يستدعيها هذا التصرف . أن أهمية التصرف تتحدد ، بدورها ، تبعا لكون هذا التصرف يتم التأكد فيه كما يتم التعبير فيه عن حق الانسان في الاعراب الحر عن ارادته ، وفي قدرته بل وواجبه في ان يختار بين قرارين اخلاقيين ممكنين ، وفي استعداداه لأن يأخذ على عاتقه كامل مسئولية ما اقترفت يده ، رغم ان هذا القرار مقرون بغضب الحاكم . . ان هذه الثقة الراسخة بحق الانسان في اتخاذ القرارات وبعدالة القرار نفسه تشكل الايقاع الأساسي الذي يتخلل المسألة كلها محققا توترا خاصا في حوار أنتيجوني مع كريون .

يتصف السلوك الذي صدر عن أنتيجوني بدرجة من الأهمية بحيث انه لم يكتف بان جر وراءه العقاب الذي نزل بكريون ، بل وتعدى ذلك الى النتائج التي لم تكن متوقعة ابدا لا من جانب كريون ولا من جانب أنتيجوني نفسها ، هذه النتائج المتوقعة والمتنبأ بها فقط عن طريق قوة النبوءة . ومع ذلك فان تصرف أنتيجوني لم يكن مدفوعا بالسعي الى اعادة الاشكال القديمة للحياة ، بل الرغبة في التأكيد على القيمة الانسانية التي ينتهكها كريون ، بينما تعتبر أنتيجوني القانون الذي منح للناس في الأزمنة الغابرة ملزما ولا يجوز خرقه . فانتيجوني واثقة بأن تصرفها يحظى بتأييد الآلهة ، وانه كفيل بمنحها تأييد ومباركة الاموات ومجدا خالدا عند الاجيال المقبلة . وبالفعل تموت انتيجوني ، بموجب عقاب كريون لها الا انها حظيت مؤازرة الشعب « الجوقة » ومحبتها . . اما كريون الذي ادنه الشعب وعاقبته الآلهة فيقتنع بخطأ القرار الذي اصدره على أنتيجوني بعد نزول المصائب عليه . . أن موقف أنتيجوني يعتبر من ذلك النوع من النقيض ، بالنسبة للوضع الاساسية ، الذي لا ينطوي على رفض ما هو قائم فحسب ، بل وعلى تأكيد الحالة الجديدة ايضا وفي هذه الحالة الجديدة لا تبرز على

اية حال ، على اعتبارها تركيا آخر يليق بالكوميديا وتحقيقا لامكانيات الوضعية السابقة بل باعتبارها تأكيداً لاشكال جديدة من الهزائم التي تظهر نتيجة للرفض الحاسم وللتحطيم النهائي للحالة القائمة .

ان انتصار المبدأ الذي تستشهد بطله مأساة سوفوكلس من اجل تأكيده ، هذا الانتصار لا ينصرف هو الآخر الى المستقبل بل يعتبر نتيجة مباشرة للسلوك . أجل وحتى التناقض الذي ينشأ يحمل طابعا ملموسا تماما ، بعيدا كل البعد عن ان يكون علميا وشاملا لكل شيء . . ان حدة التصادم الذي ينشأ بسبب السلوك يحول دون ان تحس انتيجوني بتعطش للحياة وفي ان تحب الحياة ، والعالم الذي يحيطها والناس .<sup>(٢١)</sup>

ان حدة تصادم انتيجوني مع كريون لم تؤثر على احساسها بالعالم ككل . فخصائص الاحساس بالعالم عند بطله سوفوكلس وغيرها من ابطال التراجيديات القديمة تتطابق تماما مع حقيقة انهم لا يعتبرون الحملة الوحيدة للمضمون الجوهرية . وخلف ظهر البطل الذي يتخذ دائما موقفا مناقضا للوضعية القائمة للأشياء ، خلفه يقف دائما شيء ما كامل تجسده الجوقة . . وهكذا تتطابق ، خاصيتان اساسيتان للحدث في الدراما الاغريقية هما الأهمية البارزة للسلوك والدور العضوي للجوقة بالنسبة لمجمل بناء الدراما نفسها<sup>(٢٢)</sup>

ان أنتيجوني وبروميثيوس وغيرهما تعنيان ان الانطلاق من جديد امر ممكن ، وانه في وسع المرء ان يبدأ حياته مرة أخرى بل وان يغير العالم . . . ان مثل هذه الاساطير الدرامية ليست تقنية للخروج من التاريخ ، بل هي تذكير بما هو تاريخي حقا في هذا التاريخ بفعل المبادرة الانسانية . وهذا ما يميز النظرة الماركسية الى التاريخ عن نظرة هيغل الذي يعتبر ان معنى التاريخ النهائي حاضر سلفا منذ البداية ، محولا التاريخ البشري كله بذلك الى تاريخ كاذب . . فالمأساة ليست محاكاة حادث ما ايا كان ، مثلما يوحي به ارسطو في حديثه عن المأساة ، بل محاكاة حادث هو في الوقت نفسه نموذج ونبراس عمل ، مجمل معه زمانيته الخاصة . . فالبطل الاسطوري هو الذي يعي بوجدانه قضية يطرحها على الانسان وضع تاريخي ، والذي يكشف معناها

الانساني ( الذي يتخطى الوضع ) والذي تؤلف لدينا انتصاره بل واخفاقه في حل القضايا .. هكذا كان هكتور واوليس قديما . . . ودون كيشوت وفاوست وغيرهم . . « ان هكتور واوديب ملكاً - وغيرهما - عبارة عن تساؤلات حول المعنى الذي يستطيع الانسان ان يكتشفه في حياته او يعطيها اياه . . انها ليست تعبيراً فحسب عما هو اياه ، بل هي سؤال عما يستطيعه ليطلب المزيد منه » . (٢٣)

اذن فليس معنى الاسطورة في علاقتها البدائية الأولى « بالوجود المعطى ، بل معناها « كنداء عمل » او « لغة مطالبة » حيث تكشف لنا عن كل غياب ونقص وفراغ يجب ملؤه ، اي انها « لغة تمرد » بطبيعتها . . فالفن منذ ولادته الأولى ليس تكريسا لحضور ولا حتى تسجيلا لتمرد عناصر اخرى مفارقة للطبيعة كالعلم والفلسفة ، وانما هو في ذاته لغة ثورة لها خصائصها الذاتية المستقلة ، مهما تفاعلت مع ثورات كافة اشكال المفارقة الانسانية للطبيعة » . (٢٤)

فالحرية في انتيجوني ليست ابدا بالنسبة للبطل ، قطب العمل الاساسي ، الذي يكون قطبه الاخر في الضغط ، بل انها تنشأ عن الالتقاء في شعور واحد او ضمير واحد بين واجبين مختلفين : احدهما تكرسه التقاليد والاخر تبرزه الحياة في المدينة . والحرب هنا ليست ممثلة في ذاتها ، ولكننا نكتشفها في تشابك المقتضيات المتعارضة ، ولأن هذا التشابك معقد ، فان بطل هذا النوع من المواقف لا يمكن ان يبرز وجوده الا عندما يوضح للمشاهد ما في موقفه من الالتباس . وبدلاً من صراخ طويل يعبر عن الاحتجاج والثورة على قانون لا سبيل لتجاوزه ، فاننا نشهد تعرية الميول المتتابعة التي تعرف وتحدد سيكولوجية ما . وهذا يعني ان ما يسيطر على الشخصية هنا ، هو الحرص على جعل الحوادث التي الزمت بها واضحة اكبر الوضوح . وهذه حال اوريستس في الكترا سوفوكلس ، واجامنون وميديا وهيكايب يوربيديس ، كما هي حال انتيجوني سوفوكلس .

وما من بطل بين هؤلاء الابطال يحتج على الظلم ، او ينادي بالثورة على شروط حياة الناس . وهم جميعاً ممزقون بين مقتضيات متعارضة سواء اكانت قديمة كلها ام

كانت قديمة وحديثة . ولا ريب ان أنتيجوني هي المسرحية التي يبرز فيها هذا القضاء وهذا الالتباس بأوضح ما يكون<sup>(٢٥)</sup> . . ان كل شيء في القصة يبدأ عندما يقوم الصراع الأول بين الواجبات تجاه الأسرة الابوية وبين الواجبات التي تقتضيها المدينة<sup>(٢٦)</sup> . . هذا الصراع الذي ينمو في ثنايا المواجهة الحادة بين الرئيس السياسي وبين من تمثل المعتقدات التقليدية<sup>(٢٧)</sup> . . فالصراع يقوم في مفترق الطريق بين نموذجين من نماذج المجتمعات وصورتين من صور الانسان .

ولكن ماذا كان موقف واحد مثل أيسخيلوس ؟ انه كان من اوائل الفيثاغوريين ديمقراطيا معتدلا وكان افلاطون هو الآخر متأثرا بالفيثاغورية تأثرا عميقا إلا ان فيثاغوريين عصره كانوا قد انحازوا صراحة الى التفكير المحافظ وذلك أمر طبيعي عندما يكون الصراع الطبقي قد تقدم الى ما وراء النقطة التي يخدم مصالحهم . . كان ايسخيلوس بوصفه فيثاغوريا اقرب الى هيبوقراط منه الى افلاطون ، وبالرغم من انه كان منغمرا في تقاليد وطقوس أليوسيس الصوفية ، الا انه لم يكن صوفيا في موقفه من المجتمع ، لأنه لم يكن بحاجة الى طلب اللجوء من واقع كانت مطامحه قد تحققت فيه . إذن لو طلب اليه ان يحدد فكرته عن العدالة ، فمن الممكن ان نستشعر انه كان سيجيب بكلمة واحدة . . الديمقراطية . . وهذا الجواب كامن في معالجة اوريسيس فالقاتل يبرأ باستنجاهه بالحاجة او بالضرورة ، وتنتهي الثلاثية بابرام عقد اجتماعي جديد<sup>(٢٨)</sup> ، هو عادل لأنه ديمقراطي .<sup>(٢٩)</sup>

واذا كان ايسخيلوس متخيلا ان مثله الأعلى الارستقراطي يتمشى مع الديمقراطية فقد كان في استطاعته ان يستوعب الديمقراطية وهي في أوجها . وقد عكس مفهومه عن التقدم ، بانه ، نتيجة للصراع ، انجاز الثورة الديمقراطية الايجابي . الا ان وجهة نظره اخذت بالتوقف عن طابعها التقدمي في سنواته الاخيرة عندما حث مواطنيه على ترك قوانينهم دون تغيير . ولم يستطع ان يدرك ان توفيقه بين الأضداد لم يكن الا معادلة مؤقتة كان لابد ان تنشأ عنها متضادات جديدة . وهكذا بدأ المد بالانحسار<sup>(٣٠)</sup> . . اما سوفوكلس فبالرغم من انه لم يتردد في اختيار المثل العليا للنبلاء مفضلا اياها عن المثل العليا للدولة الديمقراطية الا انه وبحق رفع التراجيديا



المنفردة الى مستوى من الكمال الفني يضارع في سموها ثلاثية ايسخيلوس . ومما جعل هذا الانجاز اكثر بروزا هو اختياره المستمر لذات الاساطير التي سبق ان مسرحها سابقه (٣١) . . هذا بينما نرى يوريبيديس ديمقراطيا عن اقتناع . ومعنى هذا من الناحية العملية انه يهاجم الارستقراطية القديمة والدولة التي تحميها ذلك ان روحه المسقلة تتبدى في اتخاذه موقفا متشككا من الدولة بما هي كذلك . فهو بهذه النزعة الجديدة يعتبر ظاهرة فريدة بين شعراء عصره الذين اتخذوا بصفة عامة موقفا محافظا لا يختلف في كثير او قليل عن ذلك الموقف الذي كان يتخذه شعراء العصر الكلاسيكي .

لقد عرف النقاد الاثينيون في القرن الخامس قبل الميلاد أن لمجتمعهم جانبا فاسدا وان النقد الموجه اليه انما يركز على الاحتكام الى الحق الطبيعي والعدالة لا الى الفروق العارضة التي فرضتها التقاليد . فهذا أنتيفون السفسطائي ينقد القانون الذي تسنه الدولة لأنه مجرد تعارف واتفاق ، ومن ثم فهو مضاد للطبيعة ولذلك لابد من القضاء على التفرقة السائدة بين اليوناني والبربري وتقرير ان الاثنين على السواء يشتركان في الطبيعة المشتركة بين الناس . لذلك يجب عليهم ان يسعوا وراء الاشياء التي تجعلهم ينعمون بالراحة والحياة وان يتعدوا عن تلك التي يكمن فيها الشر . (٣٢).

الا اننا نرى واحدا مثل « هوز » لا يعترف بان ثمة عدالة سرمدية أو أخلاقا عقلية فطرية . فليس هناك من ثمة حقوق انسانية منبعثة من طبيعة الانسان من حيث هو وانما الناس يصنعون حياتهم بارادتهم ليسوائموها بين رغباتهم وبين البيئة التي تكتنفهم . وعلى ذلك قالقوانين مستمدة من ارادة الانسان ولكن ارادة الأفراد كما هي عليه متضاربة متنازعة ، فمن الخير لهم - وهذا ما تفرضه عليهم شريعة الطبيعة - ان تذوب ارادتهم في ارادة واحدة مطلقة ، هي ارادة الحاكم . وبذلك تجتمع بين يدي الحاكم سيادة تامة وسلطة شاملة يدير بها جهاز الحكم بالنظام والقانون . (٣٣)

الا انه لا توجد حقيقة تجعل الدولة تنشط في تحقيق مهمتها سوى ان تعلم ان الناس سوف يرفضون إطاعة أوامرها حينما يجدون تلك الأوامر وقد خرقت تلك المهمة . هذه هي الحقيقة التي رآها بيريكلس عندما قال لأهالي أثينة ان الشجاعة هي



سر الحرية . فما لم يكن الناس على استعداد لأن يتصرفوا على هدى ما تراه بصائرهم ، فانهم لن يضحوا سوى سلبين يستقبلون الأوامر التي لا يعابون بقيمتها الاخلاقية. بأي معنى قصدت بها هذه الكلمة . « ان الفرد لا يكون عاجزا الا عندما يفشل في التأثير بأفكاره على أقرانه فلا يجد احد يشاركه فيها على الاطلاق ومع كل فان الفرد يتذكر دائما ان تغير الحوادث قد يجعل مواطنيه يشاركونه فيما بعد أفكاره . . فالفرد يتذكر دائما ان تغير الحوادث قد يجعل مواطنيه يشاركونه فيما بعد أفكاره . . فالفرد الذي يحتاج على القانون الذي يراه منافيا للعدالة ليس كما يتصور البعض ، الوحيد الذي يحتاج . ذلك انه يعمل في جو عقلي يولد تجربة يشاركه فيها اخرون وما يشير به قد يوقظ اخرين فيدركون واجباتهم . فليس على الناس الا ان يعلنوا انهم انما يدفعهم ايمان عميق ، حتى يكون لهم المبرر في ان يستعملوا القوة للوصول الى اهدافهم . (٣٤) ومن ثم فقد قيل ان مثل هذه الموقف انما يقضي تماما على الاسس العادلة او الرفاهية الاجتماعية . ولكن يرد على ذلك انه ما من سلوك يتدفع مهما كان شديدا ، الى ان يستخدم القوة ما لم يكن قد وجد أولا بسبب المظالم الجاثرة ، وما لم تعد ثمة وسيلة اخرى غير استعمال الثورة لعلاج تلك المظالم .

أحس الشاعر المسرحي يوريبيديس بمشكلة التمييز بين الطبقات اقتصاديا وعنصريا احساسا واضحا فجعل العديد من شخصيات مسرحياته تترنم بهذه النغمة وتتناول بالحوار نبالة الاصل وال ميلاد . . . لقد شاهدت ابنا وضيعا لأب نبيل ، مثلما رأيت اطفالا مختارين لأباء وضعين . . . الفقر كامن في عقل الغني ، والعقل الراجح في جسد الفقير . . الإنسان الخير هو الإنسان النبيل . . . قد يكون الرجل الوضيع المولد اعظم من زوس . . الابن غير الشرعي يتساوى بالقانون الطبيعي مع نظيره الشرعي ، وان كان اقل مكانة منه بحكم العرف والقانون . (٣٥)

كانت العبودية في المجتمع الاغريقي نمطا منظما من سلوك الجماعة راسخ الجذور وكانوا يجلبون من الخارج عن طريق الحروب والاغارة على المدن غير الاغريقية . ولهذا ارتبط مفهوم العبودية في عقل الاغريق - بوجه عام - باعتباره يمثل القلة العنصرية الوضيعة ، ذلك المفهوم الذي دافع عنه ارسطو بشدة حيث كان يرى

في العبيد ادوات نافعة حية . . ليس هناك عمل اثقل ، ولا ملكية اكثر تفاهة وضررا في المنزل من عبد يحمل افكاره . . كم هو شر جنس العبيد هذا ، بطونهم منتفخة دائما ، ولا يتطلعون الى المستقبل .

ولابد في هذا المجال ان نذكر انه قامت في اول الامر تصورات وهمية سبقت الظروف والاحوال التي تنشأ فيها المفاهيم . . وعلى هذا النحو ، وقبل ان يوجد مفهوم الزمن التاريخي ، قامت تصورات تتعلق بالاحداث وتعاقبها ، كما تحدث عن المآثر الاولى التي قام بها المجتمع او احدى الفئات بامرة بعض القادة والرؤساء . وقد غلب هذه التصورات طابع اسطوري خرافي ملحمي بطولي ساذج ، ثم تناولها بالطبع الكهنة والشعراء بالصقل والتهديب لتأكيدھا . كذلك كانت ايضا التصورات القديمة التي تناولت الطبيعة والافعال الانسانية القادرة على تغيير مجرى الاحداث الطبيعية تغييرا طفيفا فنسبت الى طائفة صغيرة من الناس قدرة خيالية على المعجزات ، فكانت بالتالي تفسيراً لضعف البشر وعجز المجموعة الانسانية ككل عن التدخل في هذه الاحداث .

يضاف الى هذه التصورات تلك النظريات التي تحكي قصة تكوين العالم وتحدث عن الالهة وانسابها ( هيسود وقصائده ) وهي صور للعالم غالبا ما ارتسمت على اديم الارض وعكست حياة المجتمعات وتنظيم المدن والقرى ، فضمت هذه التصانيف الكبرى تأويلا لاختلاف الجنس وافراد الأسرة واختلاف العناصر الطبيعية والعلاقة التي تصل الرؤساء بالمرؤوسين والسادة بالعبيد والحياة بالموت » . (٣٦)

تلك الصور الواسعة الشاملة للزمان والمكان والتاريخ كانت تعلل التفاوت الناشئ بين الكائنات البشرية الانسانية وتسوغ حيازة جماعة منهم لرقعة الاقليم وبربر استيلاء الرؤساء على موارد القوم ، اي فائض الانتاج الاجتماعي الضئيل . ومن هنا تباعدت الشقة بين الامراء والجماعات والطبقات والشعب وبالتالي ظهر التمييز بين الفرد والاخر وجاءت بشعائرها فسايرت توطيد دعائم افكار الدولة فاصطنعت الاوهام وازافت اليها تصورات ابتدعتها كي تسدل ستارا كثيفا على

الممارسة العملية وتنفيذها عادة في سبيل غاية مرسومة . تلك الانشاءات النظرية اذن تتراوح بين ضروب الشعر المستلهم من النظريات السابقة حول تكوين العالم ، وبين لون من الوان المخاتلة الصريحة المحضة الرامية الى تسويغ اهمال السلطان الحاكم .

وقد عبر انجلز عن بدء ظهور الطبقات المتصارعة وعن الملكية الخاصة لوسائل الانتاج في العبارات التالية : « منذ العصور السحيقة ، والطمع الشديد كان هو القوة المحركة للحضارة ، فالثروة ، والثروة مرة اخرى ، والثروة مرة ثالثة ، لا ثروة المجتمع بل ثروة الفرد الديني ، هي هدف الحضارة الوحيد الديني ، هي هدف الحضارة الوحيد والنهائي فاذا حدث واقتربت في الوقت نفسه التطورات المتقدمة للعلم بازدهار متكرر للأدب والفن الراقي فان هذا الاقتران لا يحدث الا لأنه بدونه لا يمكن للثورة المحدثة ان تحقق انجازاتها تحقيقا كاملا . ولما كانت الحضارة تقوم على استغلال تمارسه طبقة لطبقة اخرى فان تطورها الشامل يطرد بطريقة تحمل في داخلها تناقضا مستمرا . فكل خطوة للامام في الانتاج هي في الوقت نفسه خطوة للوراء في وضع الطبقة المضطهدة ، اي طبقة الاغلبية العظمى ، ومهما تكن الفوائد فان البعض يسبب الضرر بالضرورة للبعض الآخر وكل اعتناق جديد لاحدى الطبقات هو بالضرورة اضطهاد جديد للطبقة اخرى » . (٣٧)

ويقف الاغريق في مفترق طرق جميع حضارات العالم ، وما كان مركبا من تكوين خليط الاجناس فبنوا اول مدنهم التجارية العظمى مثل ميليتوس في آسيا الصغرى . وربما كانت اثينة هي المدينة الأولى في العالم القديم التي تستورد طعامها الضروري من الخارج وقد خصصت قدراتها لتصدير الصناعات مثل المعادن وزيت الزيتون والفخار . . ومن هنا كانت نقطة انطلاق الفكر الاغريقي الكلاسيكي سلسلة الثورات التي قضت على الأرستقراطية المالكة للأراضي وقد قضت بقيامها على عدد كبير من طقوس الصوفية والسحرية وبنيت في الناس الذين شاركوا في قيامها ثقافة عميقة بالطبيعة الواقعية للمجتمع والناس . ولا يوجد شيء يعلم الناس الكثير عن العالم بما في ذلك المجتمع والتاريخ خير من القيام بدور فعال في تغييره . (٣٨)

وقد كان هذا ما وصف به بلوتارخوس اثينة حوالي عام ٦٠٠ قبل الميلاد وهو يكتب حياة صولون : « اراد اهالي الجبل حكومة شعبية . وفضل اهالي السهل حكومة اوليجاركية . ويبقى سكان الساحل وهم خليط من الحزبين يحولان بين انتصار احدهما على الآخر ، هذا وكان ما احدثه تفاوت الثروة بين الفقراء والاغنياء من الشقاق على اشده وكأن المدينة في هذا الموقف الحرج لم تجد من سبيل لاعادة الطمأنينة والثجاة من الخراب سوى الاستسلام لحاكم مستبد . كان الشعب كله رازحا تحت عبء ما كان عليه من الديون للأغنياء . وكان المدين يشتغل لدائنه ويعطيه سُدس المحصول . وكان يدعى هؤلاء المسدسيون او المستأجرة وكان غير هؤلاء يقترضون برهون على اشخاصهم ويحكم بهم لدائنتهم فيبقون عبيدا في اثينة او يباعون في الخارج . وكان الكثيرون يضطرون لبيع ابنائهم لا يحميهم قانون ، او يهربون من المدينة نجاة من قسوة المرائين . اجتمع منهم عدد كبير من اولي العزيمة الصادقة واحتجوا على هذه الالهانة واعتزموا ان يعينوا على انفسهم رئيسا جديرا بثقتهم وان يذهبوا تحت قيادته لانقاذ المدينين الذين لم يستطيعوا الوفاء وان يعيدوا تقسيم الاراضي ويغيروا هيئة الحكومة » . (٣٩)

وهكذا كانت الحقوق المتكافئة مقصورة على المواطنين الأحرار وملوك العبيد ولم تكن ممنوحة للعبيد ، بل ان العبودية نفسها تمت على التجارة والتعدين والصناعة . ولقد تمت بالضرورة بين السكان الاحرار التقسيمات بين الاغنياء والفقراء وكان عدد كبير من الفقراء يستخدمون في الحروب للاستيلاء على المدن الأخرى وكانت التناقضات التي جاءت بين الاغنياء والفقراء بعد قيام حزبي الحرب والسلام وحرية اثينة والعبودية التي حاولت ان تفرضها على جميع المدن الاخرى التي تسببت في نشوء المشكلات المأساوية الكبرى في عقول الكتاب . لقد كتب طومسون : « تُعد مسرحية أوديب لسوفوكلس رمزا على الحيرة العميقة التي ولدتها في عقول الناس التحولات التي يمكن التنبؤ بها والتي لا يمكن ادراكها ، تلك التحولات الخاصة بنظام اجتماعي قد صمم لاقامة الحرية والمساواة فاصبح اداة لتدمير الحرية والمساواة . فقد لاحت الكوارث الناجمة عن ملكية العبيد وان الطبقة التي قد نالت حريتها قد تحولت الى



استغلال الطبقات الأخرى والتطاحنات الطبقيّة التي لا محل لها ، لاحت كل هذه الأشياء أشبه بقدر غامض لا يرحم » . (٤٠)

### هوامش ومراجع

(١) محمود اسماعيل ، سوسيولوجيا الفكر الإسلامي ، الجزء الأول ، الدار البيضاء ، ١٩٨٠ ، المقدمة ، موسكفتشيف ، نقض الايديولوجيا ما بين الوهم والحقيقة ، ترجمة حمزة برقواوي وآخر ، دمشق بدون تاريخ ، ص ١٠١ - ١٠٧ ، جاك دوبا ، نحو نقد ادبي سوسيولوجي ، بيروت ١٩٨٤ ، ص ٧١ .

(٢) غالب هلسا ، العالم مادة وحركة ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ٧٨ - ص ٨٠ .

(٣) بليخافوف ، تطور النظرة الواحدة الى التاريخ ، ترجمة محمد مستجير مصطفى ، بدون تاريخ ، ص ١٦٢ .

(٤) قال بعض النقاد في نقد نظرة هيبوليت تين Hippolyte Taine : تتساوى العظمة التاريخية او الاجتماعية مع العظمة الفنيّة بكل بساطة . فالفنان ينقل الحقيقة ، كما ينقل بالضرورة أيضا حقائق تاريخية واجتماعية . ان الاعمال الفنيّة تزودنا بالوثائق لانها اثار تاريخية . ان التناغم بين العبقريّة والعصر امر مسلم به . فالتمثيل والحقيقة الاجتماعية كلاهما نتيجة وسبب للقيمة الفنيّة . ومع ان اعمال الفنّ العادية المتوسطة ، قد تبدو لعالم الاجتماع الحديث افضل وثائق اجتماعية فاتها في نظر (تين) غير معبرة ومن ثم غير ممثلة . فالأدب في حقيقته ليس انعكاسا للعملية الاجتماعية ، لكنه جوهر التاريخ بأكمله وخلاصته وموجزه . . . على اي حال يجب عدم استبعاد المنحي الاقتصادي في الأدب بحجة مثل هذه الأقوال ، وقد ادرك ماركس ادراكا مرهفا انحراف العلاقة بين الأدب والمجتمع . كتب يقول في مقدمة لنقد الاقتصاد السياسي : « بعض المراحل التي يكون خلالها الأدب في أرقى تقدمه ، لا تقف جنباً الى جنب مع التطور العام للمجتمع ، ولا مع الأساس المادي والبنية التخطيطية لتنظيمه . والشاهد على ذلك المثل الذي يضربه اليونان بالمقارنة مع الأمم الحديثة او حتى مع شكسبير » . قارن رينيه ويليك - اوست واوين ، نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، بيروت ١٩٨١ ، ص ١١١ - ص ١١٢ .

(٥) Cf. Traite sur l'anthropologie in Oeuvres Completes T.X. Paris 187; P. 142.

(٦) Cf. August Conte, Etudes aur la philosophie positive, T.I. Paris 1869, p. 40- 41

(٧) ونوه بظهور دراسات عديدة وهامة أكثر تحديدا لا لتأكيد صلة الفن بالحياة على اسس فكريّة وفلسفية فحسب ، بل ومن خلال دراسات اجتماعية واثروبولوجية على درجة كبيرة من الفهم والعمق نذكر منها : Christopher Caudwell, illusion and Reality, London 1937 George Thomson, Aeschylus and Athens, A study in the Social Origins & the Drama, london 1941. وهذا الكتاب ترجمة الدكتور صالح جواد كاظم بعنوان « اسخيلوس واثينا » ، بغداد ١٩٧٥ .

Jane E. Harrison, *Ancient art and Ritual*, London; 1917; William Lawrenc, *The divine Element in Art and Literature*, London 1916.

- (٨) طومسون ، اسخيلوس واثنية ، سبق ذكره ، ص ٤٨٣ - ٤٨٤ .  
(٩) طيب تيزيني ، مشروع رؤية جديدة ، دمشق ١٩٨١ ، ص ٤٦ .  
(١٠) حسام الألوسي ، بواكير الفلسفة قبل طاليس او من الميثولوجيا الى الفلسفة عند اليونان ، الفصل الثاني .

(١١) دولت خنافر ، الاستبداد ومسألة السلطة في جمهورية افلاطون ، مجلة الفكر العربي ، العدد (٢٢) سبتمبر - اكتوبر ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٢٠٤ - ٢١٠ . Larsen, *The judgment of Antiquity on Democracy*, classical philology, jan. 1954, 4-8.

- (١٢) تيزيني ، سبق ذكره ، ص ٤٩ - ٥٠ .  
طومسون واخر ، دراسات ماركسية في الشعر والرواية ، ترجمة ميشال سليمان ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٨٣ - ٨٥ .

(١٣) PLAT. Gorg. Platon Gorgias, 492- 93, Crat.=Cratylus, 400. (Loeb. Claosical Series).  
قارن : طومسون ، الايديولوجية الديمقراطية ، مجلة الفكر العربي ( العدد ٣٣ ، ٣٤ ) مايو - اوغسطس ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ٢٦٥ .

- (١٤) PLAT. Phaedr. Platon Phaedrus, 62 d. (Loeb. ibid).  
(١٥) EVR. Fr. Euripides Fragmentum 968  
(١٦) PIND. FR. Pinadrus Fragmenta, 129- 133. انظر كذلك : طومسون ، الايديولوجية الديمقراطية ، سبق ذكره ص ٢٦٦ .

(١٧) PLAT. Phaedr. Platon Phaedrus, 62- b- d. (Loeb ibid).  
(١٨) عند هوميروس لا نجد الثنائية بين جسم ونفس ، ولا فكرة خلود النفس او الوهية مصدرها ، فالنفس عنده تعني الحي البيولوجي ولا شيء اخر ، ولا بقاء للنفس الحية بعد الموت . ان فكرة الثنائية وخلود النفس تظهر بعد هوميروس وبخاصة على يد اتباع ديونيسوس فيما بعد ، ثم عند الأورفين والفيثاغورين ، كما نجد لها اشكالا مبسطة عند اناكسيمين وهيرقليطس وبعدهما عند افلاطون . اما هوميروس فيبدو انه كان مؤمن بوجود اشباح وخيالات للاحياء تبقى بعد موتهم ، وهذه الاشباح تسكن عالم الموت وتظهر في الاحلام ولكن ليس لها شعور ولا احساس ، وهي نماذج طبق الأصل في اشكال الاحياء انفسهم . ( انظر حسام الألوسي ، سبق ذكره ، ص ٢٠٨ يتبع .

(١٩) روجيه جارودي ، النظرية المادية في المعرفة ، تعريب ابراهيم قريط ، دمشق ، بدون تاريخ ، ص ٣١٠ - ٣١١ .

(٢٠) في هذا الصدد يقول هيجل : « ان الارادة الذاتية . او الانفعال - هي ما يؤثر في الناس ويجعلهم ينشطون وهي ما يؤدي الى التحقيق العملي . اما الفكرة فهي المنبع الداخلي للسلوك . والدولة هي الحياة الاخلاقية وهي متواجدة بالفعل ، او هي الحياة الاخلاقية وقد



تحققت . ذلك لأن الدولة هي وحدة الارادة الكلية الجوهرية مع ارادة الفرد ، وتلك هي « الاخلاق الذاتية » . ولقد قال سوفوكلس على لسان انتيجوني في قصته الشهيرة : « هذه القوانين لم يأمر بها زوس ، كما لما تأمر بها العدالة الجالسة على العرش مع الألهة ، تلك القوانين التي وضعها بشر ، ولست ادري كيف يكون في مقدورك ايها الملك ان تلغى قوانين السموات الخالدة ، غير المدونة ، ثم تعبت بها وهي التي لم توجد اليوم فقط او بالأمس ، والتي لا تغني ، ولا يعرف في اي يوم جاءت » ( قارن النص اليوناني كما ورد في انتيجوني ، سوفوكلس ، ٤٤٧ - ٤٥٤ . ويستطرد هيجل قوله « والواقع ان القوانين الاخلاقية ليست عارضة وانما هي المعقول في صميمه . والهدف الحقيقي للدولة هو ان تجعل ما هو جوهري في النشاط العملي للناس ، وما هو اساسي في ميولهم ، معترفا به على النحو الواجب ، بحيث يكون له وجود واضح ويتدعم مركزه . ومن مصلحة العقل المطلقة ان يوجد هذا الكل الاخلاقي ، وها هنا يكمن تبرير ظهور الابطال الذين اسسوا دولا ، وتكمن قيمة هؤلاء الابطال ، مهما كانت فظاظتهم . ولنلاحظ ان الشعوب التي تستوقف انتباهنا في تاريخ العالم هي تلك التي كونت دولة . ذلك لانه ينبغي ان يكون مفهوما ان الدولة هي التحقيق الفعلي للحرية ، اعني للغاية النهائية المطلقة ، وان الدولة توجد لذاتها » . انظر هيجل ، محاضرات في فلسفة التاريخ ، الجزء الأول ، العقل في التاريخ ، ترجمة وتقديم وتعليق امام عبدالفتاح ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ١١٠ - ١١١ .

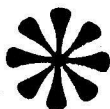
οὐ γὰρ ἐμοὶ Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τὰδε,  
οὐδ' ἢ ξύννοκος τῶν κάτω θεῶν Δίκη,  
οἳ τοὺςδ' ἐν ἀνθρωποῦσιν ὤρισαν νομούς·  
οὐδὲ θεένειν τοδοῦτον ὥμην τὰ εἰς  
κηρύγμαθ' ὥς τ' ἀγραπτα κέθγαλῃ θεῶν  
νόμιμα δύνασθαι θνητὸν ὄνθ' ὑπερδραμεῖν.  
οὐ γάρ τε νῦν γε καὶ θῆες, ἀλλ' ἄει ποτὲ  
ᾤ Ταῦτα, κοῦδεῖς οἶδεν ἐξ ὅτου φάνη

(٢١) نظرية الأدب ( مجموعة من الباحثين السوفيت ) ، ترجمة جميل نصيف التكريتي ، بغداد ١٩٨٠ ، ص ٦١١ .

(٢٢) نفس المرجع ، نفس الصفحة .

(٢٣) رينيه جارودي ، ماركسية القرن العشرين ، ترجمة نزيه الحكيم ، بيروت ١٩٧٢ ، ص ٢١٤ .

- (٢٤) غالي شكري ، الماركسية والأدب ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ١٦٥ .
- (٢٥) جان دوفينيو ، سوسولوجيا المسرح ، الجزء الأول ، ترجمة حافظ الجمالي ، دمشق ١٩٧٦ ، ص ٣٩٣ ، ٣٩٥ .
- (٢٦) SOPHOCL. Antig. Sophocles Amtigone, 194- 204 (٢٦)
- ibid, 443, 455 - 457 (٢٧)
- AESCh. Or. Aeschylus Orestes, 498- 599. (٢٨)
- (٢٩) انطوان معلوف ، المدخل الى المأساة ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ٩٢- ٩٣ .
- (٣٠) طومسون ، اسخيلوس واثينا ، سبق ذكره ، ص ٤٦٨ .
- (٣١) نفس المرجع ، ص ٤٦٩ ، ارنولد هاووزر ، الفن والمجتمع ، الجزء الأول ترجمة فؤاد زكريا ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ١١٦ .
- (٣٢) انظر Guthrie (W.K.C.) The sophists, Cambridge 1971, P. 117
- (٣٣) محمد فتحي الشنيطي ، نماذج من الفلسفة السياسية ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٧٩- ٨٠ .
- قارن : K.R. Popper, The open Society, Vol. I. P. 118, 142, 315 Note 66.
- (٣٤) هارولد لاسكي ، الدولة في النظرية والتطبيق ، ترجمة احمد غنيم وكامل الزهيري ، القاهرة ١٩٥٨ ، ص ٦٧ .
- EVR. Elec. Euripides Electra 307 Sqq., fr. 336 ap. Guthrie op. cit, 154 (٣٥)
- (٣٦) انظر : ارنست فيشر ، هكذا تكلم ماركس حقا ، ترجمة محمد عيتاني ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ٢٣- ٢٤ ، جان هيبوليت ، دراسات في ماركس وهيجل ، ترجمة جورج صديقي ، دمشق ١٩٧١ ، ص ١٢٤ ، كيللي وآخر ، المادية التاريخية ، ترجمة احمد داود ، بيروت ١٩٧٠ ، ص ٥٢٤ .
- http://Archivebeta.Sakhrit.com
- (٣٧) انجلز ، ف ، اصل العائلة والملكية الخاصة والدولة . ترجمة الياس شاهين ، موسكو ، بدون تاريخ ، ص ٢١٨ .
- (٣٨) سيدني فنكلشتين ، الواقعية في الفن ، ترجمة مجاهد عبدالمنعم . القاهرة ١٩٧١ ، ص ٤١ .
- PLVT. Plutarchus, Lives, XI11 2 (٣٩)
- (٤٠) فنكلشتين ، سبق ذكره ، ص ٦٢ يتبع ، قارن طومسون ، دراسات ماركسية ، سبق ذكره ، ص ٩٠- ٩١



# ياسنى القلب

شعر / عدنان الشايحي

عادني الشوقُ إليك      خائفٌ مني عليك  
أتذوقُ العينُ سُهداً      وأنا بينَ يديك  
أطفئي حُمى اشتياقي      بحُمى مقلتيك  
لو سألتيني التلاقي      جئتُ بالدنيا إليك

\* \* \*

يا مُنى القلبِ كأنني      مُستجيرٌ فيك مني  
لهفةُ الشوقِ تعالي      نادمني بالتمني  
أيقظني ذكري خيالٍ      « ضاع ما بيني وظني »<sup>(١)</sup>  
هو في عينيكَ فجرٌ      مُشرقٌ في بحرِ عيني

\* \* \*

كلما اشتقتِ إليَّ      أيقظتني مقلتي  
ليتني يا دفءَ قلبي      ملأ عينيك حُمياً  
نتساقى من كلِّنا      نشوةُ الشوقِ سويًا  
فإذا قلتِ وداعاً      أشفقَ الحبُّ عليَّ

\* \* \*

(١) المعنى من قصيدة « ظلام الليل » للأخ الشاعر : عبد العزيز سعود البابطين والتي منها :  
وموج البحر أجمه سكون      فضاع ببحره بيني وظني

انا الأشد جنوناً من

# السرياليين

قصة : أنايس نين  
ترجمة وتقديم :  
محمود منفتة الهاشمي

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

مقدمة :

المنشقين عن فرويد ) ، وتوثقت صلتها  
بمشاهير الكتاب والفنانين والعلماء وكتبت  
عددًا من الروايات والقصص .  
نُشر كتابها الأول في الثلاثينات .  
وكانت أصالتها والمعيتها واضحتين منذ  
مرحلة مبكرة من حياتها . إلا أنها شأن  
معظم الكتاب الطليعيين احتاجت الى  
مرور الزمن حتى نالت الاعتراف  
الشامل . وكان قراؤها قليلين في البداية ،  
إلا أنهم كانوا يتابعونها بإخلاص . ثم

ولدت أنايس نين Anais Nin في  
باريس سنة ١٩٠٣ ، وهي من أصل  
إسباني كنوي فرنسي داغماركي . وقد  
أمضت طفولتها في أفطار أوروبية  
متعددة ، وفي الحادية عشرة من عمرها  
غادرت باريس لتعيش في الولايات  
المتحدة ، وبدأت تكتب بالانكليزية وهي  
في السادسة عشرة . وعندما بلغت  
الثلاثين عادت الى باريس ، ودرست علم  
النفس على يد أوتورانك ( أحد كبار

« سافونارولا » ينظر إلي ، حين كان ينظر الى فلورنسا في العصور الوسطى وأتباعه يحرقون الكتب واللوحات الجنسية في محرقة الازدراء الديني الهائلة . كان له فم الراهب الطفولي المتغضن ، وأوسع عينين لانسان يعيش في كهوف انعزاله عن العالم . وبينما كانت هذه المحرقة المشتعلة ، وفي عينيه إدانة المحقق لكل المتع .

قلت : « أردت أن تحرقني ، عيناك تديناني »  
 « أنت بياتريس سنسي . عيناك أوسع من أن تكونا عيني كائن بشري » كان يجلس في مقعد عميق في زاوية الغرفة ، وخشونة جسده تقاوم نعومة المقعد ، يتطلع الى الاحجار ، لتتماثل الأحجار مع هزال عظامه وقسوتها ، التي هي التوتر المتحجر لأعصابه . كان العرق يتصبب من حاجبه . لم يمسه . كان متوترا ، لرؤيته الاشتعال ببؤبؤ عينه ، وبشدة من ينتحر كل لحظة ، ولكنه لا يريد الموت وحيدا ، ويدخل كل الآخرين معه في موته . لا يريد الموت وحيدا ، وبعينيه

تلقت من النقد قدرا كبيرا من الشناء . وتحظى كتبها الان بشعبية كبيرة سواء بين الطليعة أم الجمهور العريض . وقد ترجمت أعمالها إلى ٢٦ لغة ، والكتاب الذي ترجم لها إلى العربية هو « رواية المستقبل » الذي صدر عن وزارة الثقافة بدمشق سنة ١٩٨٣ . ومن أشهر أعمالها « اليوميات » ، وعدد من الروايات منها « القلب ذو الحجرات الأربع » و « أولاد القطرس » و « عين في منزل الحب » و « المصقات » .

وخلال سنواتها الأخيرة حاضرت في فترات متقطعة في جامعات الولايات المتحدة . وفي ١٩٧٣ نالت الدكتوراه الفخرية من كلية فيلادلفيا للفن وفي ١٩٧٤ انتخبت عضوا في الجمعية الوطنية للفنون والآداب . وتوفيت سنة ١٩٧٧ .  
 وقصة « أنا الأشد جنونا من السرياليين » التي تترجم الى اللغة العربية أول مرة هي من مجموعتها القصصية « تحت الجرس الزجاجي » ، وهي مجموعة ذائعة الصيت .

- المترجم -



يقتل ويدين من لا يريدون ان يموتوا ،  
محقرا اولئك الباسمين النافرين من  
الموت .

كان على يمينه باب ، ففر من أمام عيني  
وسار في دفيئة النباتات : ظننت أنه انتقل  
بألمه السري ليغيب عنا ولم أتوقع أن يعود .  
وحين ظهر من جديد كان على شفتيه زبد  
من ذرور المنوم البيضاء ، وكانت إيماءاته  
ابطأ .

« إنني أفتتح مسرح الوحشية . أنا ضد  
موضوعية المسرح . فلا يجوز أن تأخذ  
المسرحية موضعها على الخشبة منفصلة عن  
الجمهور ، بل الصواب ان تكون في  
وسطهم ، وقرية منهم الى حد ان يشعروا  
أنها تجري في داخلهم . والمكان سيكون  
مستديرا كميدان المصارعة ، والناس  
ملتصقين بالممثلين . ولن يكون ثمة  
كلام : بل إيماءات ، وصيحات ،  
وموسيقى . أود أن تكون المشاهد  
كالشعائر القديمة ، تنتقل بالناس مع  
الوجد والرهبة . أود أن أحدث هذا  
العنف وهذه الوحشية حتى يحس الناس  
بالدماء فيهم . أودهم ان يتأثروا كثيرا  
حتى يشاركوا في العمل . وعليهم ان  
يصرخوا ويصيخوا ويشعروا بي ، وبنا

جميعا ، نحن الممثلين » .

كان هذا الانفجار ، هذا التشظي  
للوجود في الوجد والرعب ، هو ما أراد  
بيير أن ينجزه بمسرحه الوحشي .  
وأردت أن أتبعه . وبكل وهج في عيني  
قلت له إنني سأتبعه في كل ما يبتكر  
ويبدع .

ولم يرد أحد ان يتبعه . وحين وقف  
ونادى بمسرحه ضحكوا . ضحكوا لأن  
كل خلية في الحلم الذي اختطه بيير كانت  
هائلة ، ضخما الدم والبحر في دمه ،  
والماء في جسده ، وعرقه ودموعه ، وهيامه  
بالمطلق . ولم يكن أحد سواه يؤمن  
بالمطلق ، ولم يجزؤ سواه أن ينفجر ليلبغ  
النشوة . لم يتبعه أحد . ضحكوا .

ومن الصومعة البلورية التي وضعني  
فيها حلمه ، كلماته ، تمكنت أن أرى  
شكله الصغير جدا يغيب في التوتر والشدة  
ليسيطر على هذا العالم . لم أعد أسمع  
الضحك . كنا معا داخل مجال حلمه في  
المسرح وقد طوقني رؤيته الواسعة  
وسحرتني .

سرنا معا في الخارج ، خارج القاعة  
التي جرحه فيها الضحك . سرنا حتى  
وصلنا الى الجدران الخارجية للمدينة .



إدانتني ، ولكل ذلك كنت مخدوعة في  
بعثي عن الحلم . كان يسير الى جانبي  
ككاهن اعتراف متجهم لم أعترف له  
بشيء لأنه لن يغفر شيئا . ولكن من ظهر  
لم يكن « سافونا رولا » . كان « هليو  
غابالوس » .

سألني : « أترين التشابه ؟ » .  
في الواجهة الحجرية رأيت وجه بيير .  
رأيت وجه بيير وقد تراجع خلف الحياة ،  
خلف عالم الجسد ، مادة غير عضوية ،  
وكل شيء فيه منجذب الى الداخل  
ومتحجر . ورأيت وجه بيير الذي لا  
يتحرك فيه شيء الا العينان ، والعينان  
تتحركان كبحر مرتعد ، وتسعيان بوحشية  
الى التراجع ، ولكن دون طائل ، وما  
تزالان براقنتين ، تزبدان وترتفعان  
كالدخان ، وهذا الجهد الذي يبذله الماء  
في جسمه ضد اجتياح الحجر وتحجيره ،  
قد جعل العرق المرينجس من جسمه  
كله .

وفي وجه الحجر رأيت وجه مسرح  
الوحشية . ولولا العينان البراقتان اللتان  
ما تزالان تدمعان في وجه بيير ، لرأيت  
تكشيرة الوحشية محفورة بعمق في الحنك  
ولم يعد الفم فما بل كهفا كبيرا مفتوحا يضم

كان هنالك سكير ينام فوق الوحل .  
وكلب جائع يحوس بحثا عن فريسة .  
وبدأ الكلب يحفر الأرض ، بسرعة ،  
وعصبية ، حتى حفر حفرة . راقبه بيير  
مرتعدا من الخوف . رأيته يغرق في  
العرق ، كأنه يبذل جهدا كبيرا في الحفر .  
وأحدث الكلب الهزيل حفرة كبيرة في  
الأرض . وكان بيير يراقبه ثم صاح :  
« أوقفه ! إنه يصنع نفقا . سأقع فيه  
وأختنق حتى أموت . أوقفه ! لا أستطيع  
أن أتنفس . »

صرخت في الكلب فانكمش وفر .  
ولكن الحفرة كانت موجودة وبيير ينظر  
إليها كأنها سوف تبتلعه .  
قال : « الناس يقولون إنني  
مجنون . »

« أنت لست مجنونا ، يا بيير ، فأنا أرى  
كل ما تراه ، وأشعر بكل ما تشعر ، أنت  
لست مجنونا » .

تحولنا عن الحفرة . سرنا في الظلام .  
وأضاف بيير الى نفقه هو أفكارا أمكنني أن  
أشعر بها في الليل ، وكانت الأفكار هي  
عدم الثقة ، عدم الثقة بي .  
وكان ما كنت أتوقعه في كل لحظة هو  
« سافونا رولا » الذي سوف ينفجر في

الضحايا البشرية الكبيرة .

وقف بير هناك وكفت عيناه عن الحركة

في محجريها . كانتا متحجرتين كذلك .

وبدأ صوته ينشر جو أروقة التماثيل :

« أحاسيسك متأثرة بتمثال من التماثيل .

وفيك الجسد والروح مرتبطان ببعضهما

ارتباطا كبيرا ، ولكن الروح هي التي يجب

ان تفوز . أشعر فيك بعالم من المشاعر التي

لم تولد بعد وأنا سأكون صاحب التعويذة

الذي يوقظها . وأنت نفسك لست مدركة

لها كلها . تطلبين اليقظة بكل مشاعرك

الانثوية التي هي روح فيك كذلك .

فكوني ما شئت ، وإنما عليك أن تفهمي

أي سرور مؤلم شعزت به حين اكتشفتك .

لقد منحني القدر أكثر مما حلمت بطلبه .

وكلل الأشياء التي يجلبها القدر جاعني

بطريقة محتومة ، دون تردد ، وعلى قدر

من الجمال أربعني . وقد تشكلت روحي

وحياتي من عمليات البزوغ والكسوف

التي تلعب باستمرار في داخلي وحوالي

وبكل شيء أوبة . وللذين أحبهم

سأكون دوما مصدرا للحزن العميق .

وأنت لاحظت سابقا أنني أحيانا ذو

حدس ، ونبوءة مفاجئة ؛ وأحيانا مطلق

العمى . وإذن فأبسط شيء يحيرني ،

وأنت ستحتاجين الى كل ما لديك من

الفهم الدقيق لتقبلي هذا المزيج من الظلمة

والنور . »

وعندما لم أحب أضاف : « أحب

صمتك ، إنه كصمتي . وأنت الكائن

الوحيد الذي لا أتضايق أمامه من

صمتي . إن لك صمتا ملتها ، يشعر المرء

أنه مشبع بالعطور ، صمت شديد

الحيوية ، كشرك مفتوح على بئر ، يسمع

المرء منها المهمة السرية للأرض . »

كانت عيناه زرقاوين في وهن ، ثم

تحولتا إلى سوداوين في ألم وتمرد . وكان

كتلة من الأعصاب المتشابكة التي تهتز في

كل الاتجاهات دون أن تعثر على مركز

الأمان .

« أشعر بصمتك المتحرك يكلمني وهو

يجعلني أود أن أبكي فرحا . أنت تسكنين

مجالا يختلف عن مجالي ، أنت تكلمتي .

وإذا كان صحيحا أن خيالاتنا تحب الصور

نفسها ، وتهوى الأشكال ذاتها ، فمن

الناحية المادية والعضوية أنت الدفاء بيننا

أنا البرد . وأنت لينة ، واهنة ، وأنا

صلب . أنا متكلس . أنا كالمعدن . وما

أخشاه هو أنني قد أفقدك في فترة من

الفترات فأرى أن نصفني قد انفصل عن

نصفه الآخر . وفرحي السماوي هو أن  
أمتلك كائنا مثلك سريع الزوال ، شديد  
التملص . »

أردت أن أقول له : « يا أخي ، يا  
أخي ، أنت تخلط في طبيعة حب كل منا  
للآخر . »

« أنت لن تتبعيني في الدمار ، في  
الموت . »

« سأبتعد في كل مكان . »

« معك قد أعود من الهاوية التي عشت  
فيها . لقد ناضلت لأكشف أعمال الروح  
وراء الحياة ، في الموت . فلم أسجل غير  
الاجهاض . أنا نفسي هاوية مطلقة . لا  
أستطيع أن أتخيل نفسي إلا كائنا يومض  
كالفسفور من لقائه بالظلام . وأنا الذي  
شعر بعمق بتأتأة اللسان في علاقته  
بالفكر . وأنا الوحيد الذي فهم أفضل  
الفهم تقلقله ، وزواياه المفقودة . أنا  
الذي بلغ أحوالا لا يجرؤ المرء أن  
يسميتها ، هي أحوال الروح المحكومة  
بالحلاك . عرفت حالات الاجهاض ،  
وإدراك الانخفاق ، ومعرفة الأزمان حين  
تسقط الروح في الظلام وتضيع . وكانت  
هذه الحالات خبزي اليومي في كل  
أيامي ، وبحثي الدائم المستحوذ علي عما

هو متعذر استرداده أو معالجته . »

قبل أن يهبط الجفن ، سبح البؤبؤ في  
الأعلى ولم أستطع أن أرى غير البياض .  
وأطبق الجفن على البياض فأخذت اتساءل  
أين ذهبت عيناه . وخشيت حين يفتحها  
ان يتجوف المحجران شأن المحجرين في  
تمثال « هليو غابالموس » . كان يقف  
ثابتا ، كالزجاج المقاوم للحرارة ، وفي  
عينيه فرح مفاجيء براق حين قلت :

« سأبتعد حيث تريد . أحب الألم فيك .  
فثمة عوالم أشد عمقا ، وفي كل وقت  
نخوض فيه وتندمر عوالم أعمق لن نبلغ ما  
هو تحتها إلا بالموت . »

كانت إيماءاته بطيئة ، ثقيلة ، كأنه  
مشنوم مغناطيسي . لم يلمسني . وإنما  
رفرفت يده فوقتي ، فوق كتفي ، بثقل  
مغناطيسي ، مستبد ، كالأمر . وكنت قد  
جئت مرتدية الأسود والأحمر والفولاذي ،  
والفولاذي هو لون الاسورة والقلادة ،  
وكنت فيما ارتدبته أشبه بمحاربة لا تريد أن  
يلمسها ببير . شعرت برغبته مقموعة ،  
شديدة ، مستحوذة عليه . وشعرت  
بحضوره يزداد قوة ، وضخامة ، وكله  
حديد ولهب أبيض .

« كل الجمال الذي ظننت أنني فقدته

وتعرفين دائما ما أقوله ولو لم أقله . «  
نظرت الى فمه الذي كانت حوافه  
مسودة من الأفيون . هل لي أن انجر الى  
الموت ، الى الجنون ؟ أن يمسي بيير معناه  
أن أكون مسمومة بالسّم الذي كان  
يدمره . بيديه كان يأسر أحلامي لأنها  
كانت كأحلامه ، وكان يد علي يدين  
ثقيلتين :

راح يتهمني : « أنت لم تستجيبني  
للمستي . أصبحت باردة بعيدة . أنت  
خطرة وقد عرفت ذلك دائما . كنت  
مخدوعا بسلاستك ، وتبدلك ، وترددك .  
أنت الأفعى ذات الريش ، حية وطائر  
معا ، تبدين كالشبح ومع ذلك ظننت أنك  
دافئة ناعمة تزلقين جسدك على الارض  
ويرتفع ريشك في الهواء ، تسيرين على  
الأرض وفي الجومعا ، مرفرفة بهذه  
الريشة الزرقاء الصغيرة في الهواء ، في  
الحلم . »

قلت : « يا أخخي ، يا أخخي ، أكن لك  
الحب العميق ، ولكن لا تلمسني . لست  
أنا من ألس . أنت الشاعر ، أنت تسير في  
داخل أحلامي ، وأنا أحب الألم والذهب  
فيك ، ولكن لا تلمسني . »  
جاء به في سترته الضيقة وكان

ني العالم هو فيك وحولك . حين أكون  
قربك لا أشعر بأني منقبض أو ذابل .  
وهذا التعب الرهيب الذي يستهلكني  
ينزاح عني . فأنا أشعر بتعب اللسان وهو  
يسعى الى التعبير عن الاشياء المستحيلة  
حتى يلتوي في عقدة ويخفني : أشعر  
بتعب في هذه الكتلة من الأعصاب وهي  
تسعى الى دعم عالم ينهار . أشعر بتعب في  
الشعور ، في وهج أحلامي ، في حمى  
فكري ، وشدة هذيان . وبالتعب من  
معاناة الآخرين ومعاناتي . أشعر بدمي  
يكوي في داخلي ، أشعر برعب السقوط في  
الهاوية . ولكننا أنت وأنا نود دائما أن  
نسقط معا وأريد ألا أكون خائفا . نحن  
نود أن نسقط معا ، ولكنك تريد أن  
تحملني وميضك الفوسفوري الى أسفل قاع  
في الهاوية . ونحن بإمكاننا أن نسقط معا  
وأن نصعد من جديد ، مسافات بعيدة .  
ولطالما أنهكتني الأحلام ، لا لأنها أحلام ،  
بل لخوفي من عدم استطاعتي أن أعود .  
إنني بحاجة الى العودة . وسأجذك في كل  
مكان . فأنت وحدك تستطيعين الذهاب  
الى حيث أذهب ، في المناطق السرية  
نفسها . وأنت كذلك تعرفين لغة  
الأعصاب ، ومفهومات الأعصاب .

الدكتور يتسم من الاسلوب الحائر الذي كان ينظر به الى ذراعيه المعقودتين وساقيه المقيدين .

« لماذا أنت عنيف جدا ؟ لم تخشى المجيء الى هنا ؟ »

« أنت سوف تقضى على قوتي ، هيأت كل شيء لتقضي على قوتي . »

« لماذا أريد أن أقضي على قوتك ؟ »  
« لأن العنقاء البيضاء تولد كل مائة سنة . والعنقاء البيضاء صديقة للخير .

والرجل ذو الرباط الأبيض الذي حذرني من الخطر كان مأمورا من العنقاء البيضاء التي تولد كل مائة سنة وصديقة للخير .

والعنقاء البيضاء هي الآن في داخلي والنسور السوداء حسادها ، وهي صديقة للشعر وعدوة لي . والآن ستة منها

تلاحقني . أراها أحيانا في مركبة كبيرة ، رأيته كذلك قبل زمن طويل في صورة مطبوعة ، ولاشك أنها اليوم تأتي في

السيارة . ومات رئيسها اليوم ، أو بالأحرى لا أريد إحضاره الى هنا . »

قال الدكتور : « الرئيس لم يموت اليوم . »

« ليس هو ، ربما الآخر ، الذي يشبهه . »

« أهنأك من يشبهه ؟ »

« أجل كما يوجد من يشبهني تماما ، من يفكر في كل شيء افكر فيه ، إنها امرأة ، خطيبي ، ولكنني لا أستطيع أن أجدها . »

« أتعرف أنك هنا . »  
« ليس بعد . »

« من يسعى وراءك غيرها ؟ »  
« راهب خصي يتخذ أحيانا شكل امرأة . »

« أين ترى هذه الشخصية ؟ »  
« في المرأة . »

« ماذا ترى في المرأة غير ذلك ؟ »  
« الراهب الذي هو خصي ويتخذ شكل امرأة . »  
« أنت تعلم أنني لا أنوي لك أي

سوء ، أليس كذلك ؟ »  
« أجل ، أجل ، أعلم أنك هيأت كل

شيء لتقضي على قوتي مثل أبيلا . »  
« ولماذا أريد أن أقضي على قوتك ؟ »

« لأنني أردت خطيبي ، المرأة التي تفكر مثلي . »

« كيف ترى العنقاء البيضاء في أغلب الأحيان ؟ »

« تولد مرة واحدة فقط في مائة سنة



التبشير يرن . والأبيض هو لون العنقاء  
البيضاء والنسور السوداء تظن أنها أرفع  
منها ، تظن أن لديها كل القوة ، ولكن  
هذه القوة في داخلي الآن ، ولذلك أنت  
تسعى ان تقضي على قوتي . »

« ألهذا كنت عنيفا حين أردت أن  
أحضرك الى هنا ؟ »

« لا ، ففي ذلك الوقت لم أكن أسعى  
إلا الى لفت الأنظار ، لأنني أعلم أنك  
توقعت أن أقوم بذلك ، وبما أنك توقعت  
مني ما فعلت قمت به لأنني أعلم أن كل ما  
أخبرك به تظنه مستمدا من قصة بوليسية ،  
وأنت تعلم حقا أنني قرأت مائة ألف  
رواية . »

« لماذا أردت أن تموت ؟ »

« حبي أزرق ، فالمرأة التي كانت  
تتبادل معي كل أمر أفكر فيه لم تكن  
تحبني ، ولذلك ألقيت بنفسي في نيل  
مصر . ولدي أعداء كثيرون . »

« لماذا ؟ »

« لأن المرء حين يكون أبيض كالعنقاء  
البيضاء والناس سود يكون له أعداء .  
والأمر نفسه دائما . وإنها العنقاء البيضاء  
هي التي تود ان تخرجها مني . »

قال له الدكتور « وداعا » ، وأخبره ان

ولذلك ترى من النسور السوداء أكثر مما  
ترى من العنقادات البيضاء ، وترى الخير  
مضطهدا وملاحقا من ستة رجال يرتدون  
الثياب الرمادية وهم في المركبة الكبيرة كما  
رأيتهم في إحدى اللوحات ، أو إذا كنت  
تفضل ، في السيارة كما هو الأمر اليوم . »  
« أنت أردت أن تنتحر ، أليس  
كذلك ؟ »

« أجل ، لأنه ما من أحد أحبني . فقد  
بعثت لأحيا حياة ده موسيه وأنت تعلم أنه  
تعذب كثيرا ولم يحبه احد ، وكذلك تعلم  
أنه شرب كثيرا لأنه لم يحبه أحد .

وأنا بعثت لأحيا حياة موسيه ولأفسر  
النبوءة التي تنبأ بها في المقهى قبل أن  
يشنق . »

« هل شنق ؟ »

« لا أحد يعلم ذلك وقد جئت لأنقذ  
مجده . »

« كيف تستطيع أن تنقذ مجده ؟ »

« بتفسير النبوءة التي تنبأ بها في المقهى  
قبل ان يغلق والتي حصلت عليها منه حين  
جلست أمام المرأة ألوح بخرقه بيضاء على  
صوت ناقوس التبشير . »

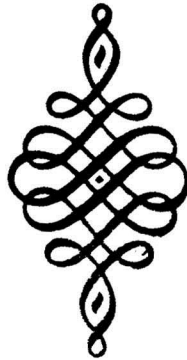
« ناقوس التبشير ؟ »

« لقد ولدت ظهرها حين كان ناقوس



خارج الحجرة . وتركه الدكتور يقوم  
بالخطوتين بقدميه المربوطتين وابتسم  
للطريقة التي كان بها مربوطا ومتشابكا .  
وقام المجنون بخطوتين ثم سقط . وكان  
مسموحا له بالسقوط .

بوسعه أن يغادر الحجرة . فنهض  
المجنون . وجلس المساعدان على مقربة  
منه . وكانا يعلمان أن قدميه مربوطتان  
وأنة لا يستطيع السير دون معونة ، ولكنها  
نظرا إليه ولم يأتيا بأية حركة نحوه .  
وتركاه يقوم بخطوتين على طريقته



# الموسيقى

## بين العمتل والعاطفة

تأليف : كريستان دارنتون  
ترجمة : رياض عبد الواحد

عن الكاتب

ولد كريستان دارنتون في يورك شاير عام ١٩٠٥ . بدأ دروساً في البيانو وهو في سن الرابعة ثم تلقى دروساً في التأليف الموسيقي تحت إشراف هاري باركون والبروفسور جريس وود في كمبيرج .

كانت قطعته التي سماها « القطع الخمس للأوكسترا » من الأعمال الثلاثة التي اختيرت لتمثيل إنكلترا في الاحتفال الدولي للجمعية المعاصرة للموسيقى .

قبل ان نتوغل في الموضوع أود أن أبحث بصورة مختصرة نوعين مختلفين من الموسيقى ، لذلك سأطرح سؤالاً :

هل إن الموسيقى شيء عاطفي أم عقلي ، وبكلمات أدق هل إن نوعاً من الموسيقى وجداني والآخر عقلي ؟

إذا ما أجبتنا بكلمة نعم ، فماذا نعني بذلك ؟

دعنا للوهلة الاولى نفحص هذه الاسئلة . بدءاً ، إننا نعني بالموسيقى الوجدانية هي تلك الموسيقى التي تنبعث من القلب وليس من العقل . اما بالنسبة للأخيرة ، فاننا نعني عادة المصدر الآخر من الموسيقى الذي نطلق خطأ عليه ، كما أود أن أبين هنا ، الموسيقى العقلية .

إن كل الافكار ما عدا الحسابات الموضوعية في أشكال مجردة ، أي الرياضيات البحتة تنتج أما من الوجدان أو انها تتأثر تأثراً كبيراً بها .

إن الانسان الذي يقوم بحساباته خلال أربعة أشهر يميل الى الخطأ في الجانب المحافظ عندما يضع ديونه مثل ما يقوم بتقدير دخله تقديراً يفوق الاعتيادي عند حساب الجانب الآخر من سجله .

من البديهي والسهولة بمكان ان نقرأ حالة العقل لمؤلف الموسيقى الذي يقوم بالكتابات الموسيقية ونجد فيه أشياء كثيرة غير موجودة في العقل الواعي أو في العقل اللاواعي .

إن انداد مدرسة « الفكر المعذب » للتأليف والتي عن طريقها يقوم واضع الموسيقى بالجلوس وتعبئة نفسه بأفكار الحب ثم يكتب المقاطع الموسيقية وكلاماً يحوي على ميزة من مزاياه . ومع هذا ، وعلى الرغم من أننا مبالغون في القول إذا ما افترضنا وجود إتصال قريب بين عواطف الانسان وآرائه الادبية الخلاقة ، فإن وجود مثل هذه العلاقة شيء لا يمكن إنكاره وهذا يصح ويبدو واضحاً بالنسبة للأدب أكثر مما هو في الموسيقى التي تعالج الافكار المجردة . وإذا اردنا ان تأتي بمثال ، فإن من السهولة بمكان توضيح المساحة التي يحتلها الطعم المميز للموسيقى عند كتابة الاغنية إذا أخذنا ذلك من كتاب أو برنامج موسيقى للتأليف والذي يفترض ان يوضح قصة أو برنامجاً معيناً . وإذا نظرنا الى الموضوع بصورة أقرب فيمكن القول اننا لا يمكن ان نجد حلاً معيناً للمشكلة إذا ما افترضنا ان افكار مؤلف الموسيقى التي تدور في عقله يمكن ان تلخص في كلمات فإنه يقوم بتأليف

كتاب وليس موسيقى .

انني اشك كثيرا بوجود امكانية عقلية للموسيقى ، والتفكير بكتابة الموسيقى على هذا النحو هو تفكير مشوش ، وأني أفضل معارضة الناحية السمعية أو البصرية وهما شيئان لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر . ففي الموسيقى ذات النقاط المتقابلة ، على سبيل المثال ، تلعب الناحية البصرية دورا مهما ، وأني أميل ان أجد أهمية كبرى في اختيار نغمة النوتة على الورق ، وإذا عدنا الى هذا السؤال على هذا الأساس ، فأنا نميز بصورة واضحة بين الحالة العقلية لمؤلف الموسيقى وبين الشخص الذي يصنع لها .

من الواضح ، إن الموسيقى لا يمكن ان تكون وجدانية أو عقلية أو أي شيء آخر . وإذا ما قارنا هذه الحالة مع حالة ملموسة ، فإن المطرقة التجارية ليس لها أي تأثير ما لم تضرب بها على الجسم الذي نريد طرقة .

إننا جميعاً ضد هذا الشيء الذي يطلق عليه الطاقة الكامنة للفيزيائيين ، ومن الأصح ان نتكلم عن القوة الكامنة .

إن مقياس ذلك يعتمد على الجسم الموجود تحت المطرقة ، ولذلك فإن الناس عندما يقولون إن الموسيقى الحديثة شيء قبيح فإن جل ما يعنونه هو ان تأثيرها عليهم قليل .

ومن هذه الحقيقة الخاطئة في إضفاء صفات مجردة على الأجسام الخارجية ينبعث النقد البليد وغير النافع والمنفعل ، والذي يعتمد أساساً على ردود الفعل الذاتية . إن نفس الجزء المتخيل في الموسيقى الحديثة الذي ذكرناه آنفاً يمكن ان يطلق كل تيرة من الشعور بشكل ذاتي ابتداء من الذوق الرديء الى « العبارة » الحادة ، وأن قانون النقد الوحيد المقارب والمضبوط هو تلك الحسنات الفتية والمساوية الموجودة في عمل ما .

إن مثل هذا الحكم لا يعني بأي حال من الأحوال شيئاً نهائياً ومثل ما يكون الشخصان متشابهين من ناحية المظهر الطبيعي فإن هذين الشخصين يكونان غير متشابهين من الناحية الفعلية وأن تركيبهما النفسي يكون مختلفاً إذا ما رجعنا

بالمقارنة الى مثلنا الخاص بالمطرقة البخارية وإذا ما بسطنا الأمور حول المثال السابق الخاص بالمطرقة ، فاننا نجد عندما نضع شخصين أمامها وأعطينا كلا منهما ضربة زنتها (٣٠) باوند فإن احدهما يترنح والآخر يهوى .

إن الضربة الوجدانية لقطعة الموسيقى تتضمن ايضا تأثيرات مختلفة على مختلف السامعين . ومن هذا يمكن ان نشاهد عدم الجدوى الاساسية للنقد الموسيقي ، إذا ما افترضنا وجود قيمة موضوعية له . وعلى الرغم من النقد الفسيولوجي الذي تبجح به البعض فإن الأمر يقتصر على التعبير عن ردود فعل شخصية فحسب . أن الشيء الوحيد الذي يجعل النقد أمراً مهماً هو المؤهلات الموسيقية الخاصة بالكاتب في تمييز العمل الخاطيء والنكهة الادبية مهما كان نوعها والتي يملكها في عمل ما يكتبه شريطة ان يكون كل ذلك شيئاً جذاباً وصالحاً للقراءة . ولذلك يمكن ان نعالج مرة اخرى أحد هذه الأمور الخطرة الا وهو التجانس .

أنني هنا أشير الى القول القديم الذي مفاده ان العامل الرديء هو ذلك العامل الذي يلقي اللوم على آتة . فإذا كنا لا نحب نوعاً من انواع الموسيقى فإن الخطأ إذا كان ثمة خطأ يرجع بالدرجة الأساس الى انفسنا .  
http://Archivebeta.Sakhrfit.com  
أخيراً ، يمكننا القول بعدم وجود نوعين من الموسيقى وهما الموسيقى الوجدانية والموسيقى العقلية . إلا ان الكثير من الانواع الموسيقية هي موسيقى عقلانية في حقيقة الأمر .

إن كل الافكار كما سأبين في العبارة اللاحقة ينبغي ان تصب بقلب معروف وشكل واضح سهل توصيله للآخر .

إن هذا الصب هو عملية عقلانية سواء كنا نفضل المدى الاصغر للعقلانية ، اي تلك الموسيقى التي تعتمد في جاذبيتها على الوجدان الذي يخلقها وليس نوعاً مستديماً كان قد اخترق أمبيق العقل ، كذلك ينبغي ان نلاحظ بعث ردود الفعل العاطفية القوية والتي نعتمد اساساً فيها على أنفسنا .



# نص نثري

## أسئلة في البعد الضري

عبد الرحمن مجيد الربيعي

- ١ -

للأبجدية المشتتة أحاول أن أستجمع لغة

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أن أرسم مساراً

تحرن الكلمات

يتباطأ الإيقاع

أجمع ما تنأثر

أعيدة إلى مشجبه

أرقد بغير سلام .

- ٢ -

أعرف أن لا جدوى من النداء

المدى يأخذه مده وسرا به



التثاؤب يأخذ الأفواه  
وأنت أخذتني  
وليست لدي النية في أن استعيدني منك  
إهنتي بي .

- ٣ -

للحروف المترصفة  
للصلوات المهدورة  
للعشق  
لليقين  
للخطف والابقاء  
للانخطاف والتالألؤ  
أكبوا وصدري عامر  
رغم انهم قد أفرغوه من الضوء والنياشين

- ٤ -

زمن طاريء  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>  
انتفاضة خرقاء  
فم أبكم  
نشيد خاسر  
وليل ... ثم ليل ... ثم ليل ...  
ثم أنت - الانتظار .

- ٥ -

أين أنت - الملاذ ؟  
الصدى  
الرجوع  
المقود الطيع

المسافة اليّ

المسافة اليك

التيه

الحشرة

الـ .....

أين ؟

- ٦ -

للحنان المؤود تسفح قصائد الشوق والاحترار

وفي قنوات اللهب والتشظي يرق اسمك

كالنهار

أنتحي لأبحث عنك

في مرآتي .

- ٧ -

بغداد - بيروت المدى

بغداد - بيروت النداء

أنت - أنا رعدة الفرح

في المغادرة والغياب

- ٨ -

أنت صوت في اثري

كيف أحو أثارني قبل أن امضي ؟

باطل هذا السؤال

فكيف وأنت بقيت لا أثراً

بل جرحاً وصوتا ؟

- ٩ -

تمت ثم وجدتُك طريقاً

فمتى أجديك ثانية لأعرف طريقني ؟

- ١٠ -

معك غابت الكبوات  
وعرفتُ فرحة فراشات الربيع

- ١١ -

كيف تبدو دروبنا المهجورة تلك ؟  
كيف وقد غادرتها خطواتنا ؟  
أقرئي خارطتها ثم ارسمها لي بمداد من وعد  
عليّ اتنفس وتمطى رثائي

- ١٢ -

أغتال يومي من أجل صحو غدك  
لا تفتالي يومك فهو بشارتنا لغد آت

- ١٣ -

كل الذين أجبوني غادرتهم  
قلبتُ تاريخي الذي سبقك  
فأعيدني كتابته بسحر عينيك

- ١٤ -

طقوسهم الباهتة تأججتُ عندما حللنا  
أيامنا الملائى شاخت عندما غادرنا  
أعيديها  
أنتِ نصر العمر ولستِ هزيمته  
بعدك أنا لغز مبهم  
لن يعرفوا ماذا أعني ؟  
ماذا كنت ؟

وأي طريق سأسلك نحو حتمي أو بدايقي ؟



# ثورة نوفمبر

## في القصّة التجزائرية المعاصرة

بمّ: أحمد دوغان

إنّ المتأمل في واقع الأدب الجزائري المعاصر لاشك في أنه واقف عند حتمية تقرر بأنه أدب عاش أحداث الثورة بكل أبعادها النضالية ، وهذا ما يدخله في قائمة الادب الهادف ، وإذا كان رصيد الثورة يتمثل بطاقتها البشرية ، وما تملك من وعي والتزام فإنها ( حركة سريعة لقلب المؤسسات التي ظلت قرونا تمد جذورها في أرض الوطن ، والتي أصبحت مستعصية ضد جميع الاصلاح بالقول ، أو بالعمل ، والثورة تنجح عند سقوط هذه المؤسسات القديمة وانهارها في فترة وجيزة لا تتعدى بضع سنوات . . فالثورة إذن علم التغيير ) (١) . . والثورة الجزائرية التي انطلقت في الفاتح من شهر تشرين الثاني ( نوفمبر ) عام ١٩٥٤ كانت فوق تصورات الاستعمار الفرنسي ، لأنها لم تقف عند انهزام القوى الاستعمارية - جيشا وسياسة - بل فرضت عملية الهدم على كل ما يتصل بهذا الاستعمار ، لتبدأ عملية البناء لواقع يمثل الجزائر المستقلة . ولذلك كان ارتباط الأدب الجزائري المعاصر بالواقع الثوري ، فقد شاء أن يكون الثورة يدا بيد ، وهذا ما جعله يجسد وقائعها في مجالات الابداع ، وعلى وجه

الخصوص في القصة القصيرة التي ما زالت تستجيب لواقع ثورة نوفمبر الى الان  
( باعتارها حررت الفرد والمجتمع من العبودية والاستغلال الاستعماري ) (٢) .

## بعد الاستقلال

وهناك عدد من المجموعات القصصية الصادرة إبان الاستقلال كان الحدث في  
قصصها وقفا على ثورة نوفمبر ، ومن يقرأ مجموعة ( تحت الجسر المعلق ) (٣) لعثمان  
سعدي فسيجد أن ذاكرة الثورة التحريرية حاضرة في قصصها ، حتى ان القاص  
يفرض على القارئ معايشة الواقع الثوري ، وهو ما بين اليقظة والخيال ، ولا يتنبه إلا  
على الأصوات الخارجية التي توقظه ، فيتأكد أنه أمام إبداع مدرك تماماً لأرضية الواقع  
التي تعايش معها القاص في أحداث قصصه في هذه المجموعة ، ولعل لوحة واحدة من  
القصة التي حملت عنوان المجموعة تبين لنا مدى استيعاب ( سعدي ) لما كان يجري في  
ثورة التحرير :

( - قبل الخاوة انضمامك ، ولكن بشرط .

- ما هو هذا الشرط ؟ .

- بسيط .. ان كل فدائي يريد الانضمام يجب عليه أن يقوم بعملية ، ثم يقرر  
بعد ذلك المجلس العسكري لناحية قسنطينة قبوله على ضوءها ، وتكليفه بمهمة على  
أساس طريقة أدائه لهذه العملية ) (٤) .

ونجد واقع الثورة الجزائرية يعيش أحداث قصص الدكتور « عبد الله ركيبي »  
في مجموعته ( نفوس ثائرة ) (٥) التي شاءت الظروف لها ان ترى النور قبل استقلال  
الجزائر بأسابيع ، وتأتي قصصها الاحدى عشرة على صور حية من الواقع النضالي ،  
و «عبدالله ركيبي » لا يقف عند الرجل في نضاله وإنما يطرح قضية كفاح المرأة في أكثر  
من قصة ، وتبدو واضحة في قصة ( الانسان والجبل ) (٦) التي تبرز لنا المرأة كمرضة  
في جيش التحرير الوطني ، كما أنها تقوم على رعاية الثوار ، والعناية بشؤونهم ،  
وتتعرض لكثير مما يعانیه هؤلاء المناضلون ، ذلك ما جاء في قصة ( الوادي  
الكبير ) (٧) .

وفي عام ١٩٦٧ ظهرت مجموعة ( الرصيف النائم )<sup>(٨)</sup> للادبية « زهور ونيسي » وهي المجموعة الأولى لأدبية جزائرية تكتب بالعربية ، أما قصص هذه المجموعة فإنها صورة عن واقع المؤلفة ، بل أنها الجزائر أيام ثورتها التحريرية ، وقد جاءت معبرة عما لاقاه الشعب الجزائري بصموده وكبرائه من أجل نصرة قضيته ، وقد تعرضت في قصصها الى نضال الأسرة الجزائرية ، ووقفت عند كفاح المرأة ومقاومتها في البيت والشارع والجبل ، كما ضمنت مجموعتها الثانية ( على الشاطئ الآخر )<sup>(٩)</sup> ثلاث قصص تتعلق بالجانب النضالي هي ( المرأة التي تلد البنادق ) و ( وراء القضبان ) و ( الدرب الطويل ) .

وعند قراءة مجموعة ( بحيرة الزيتون )<sup>(١٠)</sup> للدكتور « أبي العيد دودو » نجد أن أحداث قصصها تنتمي الى ثورة نوفمبر ، وتصور وقائعها بدقة حتى أننا نكاد نلمس لحيها ، والقااص في مجموعته الثانية ( دار الثلاثة وقصص أخرى )<sup>(١١)</sup> يقدم لنا أكثر من قصة تأتي على وقائع من الثورة ، ففي قصة ( قريتنا تتحدى )<sup>(١٢)</sup> يصور لنا إحدى القرى وهي تواجه العدو ، وتكبد خسائر جسيمة جراء صمود أهل القرية - مختارا ، وفلاحين ، ورعاة ونساء ، - والكل يؤكد أن ( الايمان بالثورة يحدد الهدف ) .

أما في قصة ( الظل )<sup>(١٣)</sup> فإن القاص يروي ما قام به الفدائيون في أحياء العاصمة ، وبخاصة ما جري في ( حي بوزريعة ) وحي ( حسين داي ) من خلال عملية فدائية نفذها كل من ( زبير ) و ( خليفة ) بعد ان اكتشف أمرهما على يد خائن كان نصيبه إصابة في يده ، إضافة الى مقتل ضابط فرنسي ، ومجموعة من أفراد العدو .

ومجموعة ( دقت الساعة )<sup>(١٤)</sup> لـ ( الباهي فضلاء ) تقدم لنا قصصا أبطالها ينتمون الى الثورة ، ويؤكدون على أنهم عاشوا وقائعها تطبيقا ، ولذلك فإن ملاحظتهم تبدو للقارئ أنها أقرب الى الواقعية من التصوير .

وهناك مجموعة قصصية أخرى بعنوان ( صور من البطولة )<sup>(١٥)</sup> يشترك في تأليفها الأديبان ( محمد الصالح الصديق ) و ( فاضل السعودي ) ترصد الواقع الثوري



والبطولات التي كان يقوم بها رجال جبهة التحرير الوطني ، وحرص الثورة على الاستمرار في الكفاح المسلح حتى النصر .

## صور مستقبلية

والثورة الجزائرية عند القاص ( عبد الحميد بن هدوقة ) تأخذ صوراً مستقبلية ، وإذا تناول في قصته ( سير الانسان )<sup>(١٦)</sup> عملاً نضالياً تجلى في تفجير قطار للعدو الفرنسي أثناء خروجه من الجزائر العاصمة ، فإنه أثار هنا عملية الهدم ، كما يؤكد الدكتور الناقد ( محمد مصايف ) في قوله ( الثورة إذن هدم في وقت الحرب ، وبناء أيام السلم )<sup>(١٧)</sup> ، وعملية الهدم عند ( ابن هدوقة ) نتيجة ظروف الثورة والامتنال لأوامر جيش التحرير الذي قرر الخراب - انهاء الاحتلال - ولا يمكن أن يكون بناء تحت هيمنة استعمارية . . هذا ما طرحه أحد أبطال قصة ( ابن الصحراء ) في قوله : ( سأبني من جديد كل شيء بعد انتهاء المعركة . . بعد الجلاء ) لن أبني قبله ، لن أبني للخراب )<sup>(١٨)</sup> ، وتكرر الصورة في قصة أخرى لـ ( ابن هدوقة ) بعنوان ( المسافر )<sup>(١٩)</sup> فيتعرض الحدث الى نضال المرأة الجزائرية ، ووقوفها الى جانب أخيها الرجل ، وكذلك قصة ( البطل ) التي تتحدث عن شمولية الثورة ، حتى ان الشخصية الرئيسية تشعر ان الثورة قائمة ، وأنه بإمكانه القيام بها لمفرده دفاعاً عن أرضه ووطنه ، وفي قصة ( الرجل المزرعة )<sup>(٢٠)</sup> نرى تشخيصاً للفرد الجزائري أيام النضال ، ومدى تحمله للمسؤولية الملقاة على عاتقه ، وكيف أن الأجيال ضحت من أجل أن ينتهي الظالم وينال عقوبته كما حدث لشخصية ( ليونارد ) .

والثورة عند ( الطاهر وطار ) تعيش أكثر من موقف ، فهي في ذات كل فرد جزائري ، ولذلك يجب أن تكون في كل بيت ، مثلما فعلت ( نوة )<sup>(٢١)</sup> في القصة التي تحمل عنوانها ، إذا أنها عرفت طريقها الى النضال مع زوجها وولديها ( عماد ، وابراهيم ) . . وهذا تصوير لواقع الثورة الجزائرية من خلال حوار دار بين شخصين في قصة ( الطاحونة )<sup>(٢٢)</sup> : ( هذه الجبال أشبه ما تكون بالمسؤولين سالت في كل شبر

منها دماء شهداء ، وانطلقت من وراء كل صخرة بها رصاصة من بندقية رجل ، وعصفت بكل شجرة فيها قبلة أو زفرة اخرى ) .

وفي قصة ( من يوميات فدائي ) (٢٣) التي كتبت في كانون الثاني ( جانفي ) عام ١٩٦١ ينقلنا « الطاهر وطار » الى ساحة المعركة لنطل على عملية قامت بها مجموعة من المجاهدين ، ترتعد لها فرائص الاحتلال وقواته ، أما قصته ( الدروب ) (٢٤) فإنها تأتي على رؤية أخرى للثورة ترسم لنا الواقع التنظيمي الذي تكرسه حتمية النضال الموجه ، والثورة تعرف كيف تواجه هذا الواقع من أجل تحقيق النصر .

والرؤيا ذاتها نراها أيضا في قصة ( رسالة ) (٢٥) التي تتحدث عن العمل الثوري ، والتنظيم السري أيام الثورة ، أما قصة ( الشهداء يعودون هذا الاسبوع ) (٢٦) فهي تعرض ما قدمه الشهداء من واجب وأعمال فدائية أدت الى النصر ، وتظل صورهم في ذاكرة الشعب أكثر منها في ذاكرة المسؤولين ، لأن الشهداء فرضوا واقعا كان فوق مستوى النظريات . . ثم يؤكد في قصة ( الخناجر ) (٢٧) أن الشعب الجزائري سيظل ثائرا حتى يتخلص من عبودية الاستعمار ، ولن تقف ثورته بانتهاؤها ، وإنما يعتبر القضاء على العدو المحتل واجبا ، ليحمل الشعب واجبات أخرى تذيب كل الرواسب التي خلفها هذا العدو .

وفي قصة ( عندما يجوع البشر ) (٢٨) يصور القاص ( مرزاق بقطاش ) جزءا من النضال الثوري أيام الاحتلال ، فبرز شخصية ( شخصين ) الفدائي الذي يمثل وجه عشرات المناضلين والثوار حدة ونضالا ، أما قصة ( حصاد السنين ) (٢٩) للقاص « بشير خلف » فتظهر لنا وجها اخر للثورة من خلال الشخصية التي تطوعت في جيش فرنسا الحر ، وهنا يكون الصراع قائما في ذات هذه الشخصية بين من يخدع وطنه ، وبين من يخدع العدو ، والتكفير عن الذنب لا يكون إلا بعمل ثوري يعيد الى شخصيته وطنيتها .

وتروى لنا قصة ( البيت الصغير ) (٣٠) للقاص « الحبيب السايح » كفاح بيت أشبه بخلية ثورية ، أفشى أحد الخائنين ( الحركيين ) سر نضاله ، وما مضت ليلة حتى كان البيت قد جاء على اخر حجر فيه جراء وحشية الاستعمار الفرنسي ، فاستشهد من

استشهد ، وجرح من جرح ، ومن بقي على قيد الحياة ( جمعهم عسكر العدو في انتظار مصيرهم ) .

وفي قصة أخرى « للحبيب السايح » بعنوان ( عد يا أبي ) (٣١) يربط الحدث بين نضال الثورة التحريرية ونضال الفلاحين أيام الاستقلال ووقوفهم في وجه الاقطاع ، كما وقفوا في وجه الاستعمار سابقا . والرؤيا ذاتها نجدها في قصة ( الجري عكس دائرة الزمن الموبوء ) (٣٢) التي تأتي على الصراع الطبقي في ثورة البناء ، إذ تعود الذاكرة بشخصية ( حميد ) الى ثورة نوفمبر وقوافل الشهداء من الفلاحين والرعاة . أما القاص « عبد الرحمن سلامة » في قصته ( عروس زكار ) (٣٣) فإنه يرينا البطل ( أحمد ) وقد خرج من السجن لتوه ، وذلك على يد الشرطة الجزائرية التي تسلمت السجن من الفرنسيين إبان الاستقلال ، وها هو يتساءل بينه وبين نفسه ( مستحيل .. ان من يدخل الجزائر الآن ، ولم يكن هنا إبان الثورة المسلحة لا يصدق أبدا أنها كانت مسرحا لأكبر المعارك التي جرت بين المجاهدين الأبطال وجنود المظلات ) .

وفي قصة ( قلبان من شعير ) (٣٤) للقاص « أحمد منور » نجد الصراع قائما على أشده بين الحق وبين الباطل ، من جهة وبين الفلاح الشرعي وبين المستعمر المستغل من جهة أخرى ، وفي قصته أخرى لـ « منور » بعنوان ( اجتياز خط موريس ) (٣٥) يبرز الواقع النضالي والدور البطولي للشبيبة الجزائرية في ثورة التحرير .

## العربي والارض

وينقلنا القاص « العيد بن عروس » الى الثورة الجزائرية ، وبشكل خاص في مجموعته ( أنا والشمس ) فتقدم لنا قصته ( بائع العصي ) (٣٦) شخصية « العربي » وتعلقه بالارض ونشاطه عند قيام السد الأخضر ، ثم عودة الذاكرة به الى زمن الثورة ، واشتراكه فيها عن طريق بيع العصي التي تكون مفرغة ، ثم تملأ بالرصاص مؤكدة أن المقاومة لها طرقها ، والرؤيا ذاتها تعود في قصته ( المدينة الفاضلة ) (٣٧) عن

طريق شخصية ( علاوة ) الذي دافع عن الأرض ، وحارب الاقطاع والمعمرين أيام الثورة التحريرية ، وها هو يخدم الأرض مشاركا في الحملات التطوعية في ظل الحرية والاستقلال . ويتجلى واقع ثورة نوفمبر عند القاص « خلاص جيلالي » في قصته ( الليل ينتهي في ساعة الصفر )<sup>(٣٨)</sup> فقد وقف عند بينات كثيرة عاشتها الثورة التحريرية ، وكان دقيقا في تصويره للحدث من خلال تمثله للواقع الذي عرفه عن قرب ، والواقع الفني الذي جسد فيه ما أراد . . فظهرت من جديد ليلة أول نوفمبر عام ١٩٥٤ في مشاهد تجمعنا نؤمن أنها ليست من الخيال ، وهذا يعود الى الصدق في بعده - الواقع المعاش والفن - كما يطل وجه الثورة ثانية « خلاص » في قصته « ثمن البرنوس »<sup>(٣٩)</sup> من خلال لوحات تشخص صورا من التضحيات التي عرفها الشعب الجزائري في ثورته التحريرية .

وترصد لنا القاصة الراحلة « زليخة السعودي » في مجموعة من قصصها أيام حرب التحرير الوطنية ، وكرست بوجه خاص كفاح المرأة الجزائرية ، فاستشهدت « ربيعة » في قصة ( من البطل )<sup>(٤٠)</sup> وتحملت ( عيشة ) كل أنواع التعذيب الوحشي وفاء لثورتها في قصة ( عرجونة )<sup>(٤١)</sup> . . وفي قصة ( عازف الناي )<sup>(٤٢)</sup> تروي لنا القاصة كيف انطلقت الثورة التحريرية ، فتقدم لنا شخصية ( خليفة ) القروي الذي آمن بهذا الوطن ، وعظم النضال في عينيه ، ولما ألقى القبض عليه من قبل الاستعمار الفرنسي ، كما قبض على ابنه الوحيد ، وخشي الوالد على ضعف ابنه أمام وحشية الجلادين ، مما جعله ينقل للضابط الذي تولى شؤون تعذيبه أنه سيعترف له ، إلا أنه يخاف أن ينقل ابنه الخبر الى المجاهدين ، وطلب منهم ان يتخلصوا من هذا الابن ، مما ساعد على تصفيته ، فاطمأن الأب ( خليفة ) أن السر بقي معه وحده ، عندها طلب من الضابط أن يفعل به ما يشاء لأنه لا يمكن ان يفوه ولو بحرف واحد . . وهنا ثور ثائرة الضابط الفرنسي فيرديه صريعا . . لقد استشهد الأب الشائر الحقيقي ليسلم رجال الثورة ، ورفض أن يضحى بهم ولو كان ذلك على حساب دمه ودم ابنه .

وفي قصة ( ثقب في ذاكرة الزمن )<sup>(٤٣)</sup> تضعنا القاصة ( جميلة زنير ) أمام حدث مطول مثلته الشخصية المحورية ( خولة ) فقدمت لنا سيرة ذاتية لأسرة مناضلة قامت

بأعمال بطولية في حرب التحرير ، وتابعت نضالها في زمن الاستقلال وذلك بمشاركتها في بناء الجزائر الحديثة ( وقد وفقت القصة في تطبيق المعادلة بين البداية والنهاية . . بداية نضال الاسرة ، وانتصارها في النهاية ، وان القرية الثائرة قد انتصرت فحق لها أن تبني من جديد ) (٤٤) .

وفي قصة ( الزرواطة ) تظهر لنا القاصة « خيرة بغدود » شخصية « بنعودة » الذي كان يحمل عصاه ( الزرواطة ) بعد ان تحولت من عصا يهش بها على غنم الاقطاعيين والمعمرين الى سلاح يقاوم بها الفرنسيين ، وها هو يهوي بها على شرطي فرنسي ( وقف بنعودة ، لوح بالزرواطة فوقعت كعبرتها على ناظر الشرطي ، فوقع على الارض ، وانحنى على مسدس الشرطي ، وانتشله هتف المارة : لا تتفرقوا انها الثورة . . احموه . . افسحوا له الطريق فدائي . . فدائي . . ) (٤٥)



ويقدم لنا القاص « محمد الصالح حرز الله » في قصته ( البحث عن زمن ما ) (٤٦) شخصية البطل وهي تعيش عذابات الانسان الجزائري المتمثلة بهموم الارض ، والنضال والثورة التحريرية ، وتجعله يتحمل مسؤولية هذا النضال والالتزام بما يؤمن دفاعا عن وطنه وكرامة أرضه وشعبه .

وتعيش ثورة نوفمبر في قصص ( عمر بن قتيبة ) فتطرح قصته ( جروح في ليالي الشتاء ) (٤٧) نموذجين من الشخصيات ، شخصية ( قويدر ) الذي تطوع في جيش فرنسا ، فكان عميلا لها ، وشخصية ( الاخضر ) . . الذي فكر أن يكون مثل قويدر ليكون ذا جاه ، إلا ان الوازع الوطني جعله يتساءل كيف يمكنه ان يدافع عن فرنسا . . وفرنسا هذه تحارب شعبه ، ولهذا قرر أن الموت في ارض الوطن شرف لأنه يدافع عنه ، بينما الموت في سبيل الاستعمار هو العار بعينه ( وفي الصباح بينما كانت بساطير الفرنسيين توقف المتطوعين الجدد كان هناك واحد غائبا . . إنه الأخضر ) . وفي قصة أخرى لعمر بن قتيبة بعنوان ( نهاية عميل ) (٤٨) يظهر فيها « خالد »



وقد تألم كثيرا عندما رأى فدائيا ألقى القبض عليه بعد أن ألقى قبلة ، وذلك بعد وشاية من العميل « عيسى » مما أثار الحمية في ذات « خالد » فالتحق بصفوف جيش التحرير ، ولما طلب منه أن يقوم بعملية فدائية يبرهن فيها على صدق إيمانه ، اختار اغتيال الحركي « عيسى » ، وذات مساء أفرغ رصاص مسدسه في بطن هذا الخائن ، ثم جرده من سلاحه ، وانطلق يعدو ، إلا أن رصاص الفرنسيين لم يمهله .

أما القاص « محمد مرتاض » الذي عرف حرب التحرير الجزائرية وشارك فيها وهو ابن ثلاث عشرة سنة ، فقد رأى وجها لوجه صور النضال الثوري ، والكفاح التحريري ، وظلت هذه الصور في مخيلته رصيذا يدعم رؤياه الابداعية ، فتأتي قصته ( الأسماء التي تفقد معناها )<sup>(٤٩)</sup> على واقع ( تابوت ) الذي عرف النضال الثوري منذ اليوم الأول لثورة نوفمبر ١٩٥٤ ، حتى عام الاستقلال ١٩٦٢ إلا أنه كان شهيدا قبل أيام الحرية بقليل .

وفي قصة ( بطولة امرأة بين الواقع والاسطورة )<sup>(٥٠)</sup> يوازن محمد مرتاض مع سابقتها في الكفاح ، إذ تستوي المرأة مع الرجل ، فيصور الحدث بطولات « فاطمة » التي فاقت كل التصورات وإذا كان ( تابوت ) قد استشهد قبل أن يري نور الاستقلال ، فإن « فاطمة » قد شهدت الحرية وشاركت في ثورة البناء والتشييد .

## النضال العمالي

وفي قصة ( الأصوات )<sup>(٥١)</sup> للقاص ( عماد بلجين ) يقدم الحدث شخصية ( علي ) الذي يمثل النضال العمالي أيام الثورة التحريرية ، ويربط في ذاكرته بين القهر الذي يعانيه العمال والفلاحون من ظلم « هتلر » ولذلك كان تمرد ، ثم جر هذا التمرد الى ( اعتقال ثمانين عاملا آخر بتهمة التمرد وتنظيم أعمال الشغب والمس بالنظام ومحاولة القتل ) .

أما قصة ( باب الريح )<sup>(٥٢)</sup> للقاص « جروة علاوة وهيبي » التي صدرت فيما بعد برؤية أوسع في رواية تحمل المضمون ذاته ولكن في تنامي الحدث ، فإنها تجسد



تاريخ الثورة الجزائرية من خلال محاكاة تجمع بين الدراما والواقعية ، وتبرز بشكل واضح شخصية ( عماد ) الذي حمل هموم الوطن نائراً لا يعرف الهوادة ، واستشهد في اخر عمل نضالي قام به وذلك في عملية فدائية استهدفت ثكنة عسكرية للعدو .

تلك بعض ملامح ثورة « نوفمبر » في القصة الجزائرية المعاصرة ، وأنا لست جازماً أن القصص التي أوردتها تمثل وحدها التشخيص الثوري ، ولا شك في أن هناك قصصاً أخرى كثيرة جاءت على بينات الثورة في مدى سبع سنوات ونصف ، وعرفت مليوناً ونصف المليون من الشهداء ، وأعتقد أن هذه الثورة ستعيش في ذاكرة الأبناء الجزائريين على الخصوص زمناً طويلاً ، لأنها كانت في كل بيت ، وفي كل شارع ، بل كان نضالها في كل موقع ، وما زالت الأرض الجزائرية ما بين يوم وآخر تخرج أئقالها ، ويطل شهيد أو جندي مجهول لينتقل إلى مقبرة الشهداء في هذه المدينة أو تلك من التراب الجزائري .



هذه الصور ليست من الذاكرة فقط ، وإنما في الواقع أكثر من رؤية لحدث قصصي ، ولذلك فالقصة الجزائرية المعاصرة ليست أسيرة لموقع تستمد منه سير العمل القصصي ، وإنما قدر هذه القصة أن تلتزم بثورتها ، وفاء منها لشهائقها . ولكن يجب ألا ننسى أن الفن يحتاج إلى أشكال تكون في مستوى الحدث ، وإذا كنا في عرضنا هذا لم نأت على الشكل الفني لهذه القصص التي تناولت في بنائها ملامح الثورة الجزائرية ، فهذا يعود لطبيعة هذا البحث ، وعندما يكون الطرح ما بين الشكل والمضمون ، أو بين المظهر والمخبر ، فإن عدداً من القصص جاء بشكل إخباري - تقريرى - أو وثائقي ، إلا أن ذلك لا يشفع لهذه القصص أن تسقط من حساباتها قوانين الابداع ، لأنها واقعة في شكل فني يجب أن يتجاوز أنصاف الحلول في المعايير الفنية .

## هوامش

- (١) : ص ١٠٦٢ - بحوث مؤتمر الأدباء العرب العاشر / الجزء الثاني / الجزائر / وزارة الاعلام والثقافة ١٩٧٥ - من مقال للأديبة ( زهور ونيسي ) بعنوان ( قراءة في الفكر والثورة ) .
- (٢) : ص ١٧٧ تطور النثر الجزائري الحديث - عبد الله ركيبي .
- (٣) : الطبعة الثانية ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع / الجزائر ١٩٨٠ .
- (٤) : ص (٥) - المصدر السابق .
- (٥) : الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع / القاهرة ١٩٦٢ .
- (٦) : ص ٩٥ - الطبعة الثانية / الشركة الوطنية / الجزائر ١٩٨٢ .
- (٧) ص ١١٦ المصدر السابق .
- (٨) : القاهرة ١٩٦٧ تقديم د. سهير القلماوي .
- (٩) : الجزائر ، ١٩٧٤ .
- (١٠) : الشركة الوطنية / الجزائر ١٩٦٨ .
- (١١) : الشركة الوطنية / الجزائر ١٩٧٠ .
- (١٢) : ص ١٢٣ المصدر السابق
- (١٣) : ص ١٣٩ المصدر نفسه .
- (١٤) : الشركة الوطنية للنشر والتوزيع / الجزائر ١٩٦٨ .
- (١٥) : الدار القومية للطباعة والنشر / القاهرة ١٩٥٨ .
- (١٦) : ص ٢٧ الأشعة السبعة / ط ٢ / الجزائر ١٩٨١ .
- (١٧) : ص ١٤ - النثر الجزائري الحديث / الجزائر ١٩٨٣ <http://www.archive.org>
- (١٨) : ص ٣٩ / الأشعة السبعة .
- (١٩) : ص ٣ - المصدر السابق .
- (٢٠) : ص ٢٠ / الكاتب وقصص أخرى / ط ٣ / الجزائر ١٩٨٠ .
- (٢١) : ص ٩٣ / دخان من قلبي / ط ٢ / الجزائر ١٩٨٢ .
- (٢٢) : ص ٧ / الطعنات / ط ٣ / الجزائر ١٩٨١ .
- (٢٣) : ص ٣٥ المصدر السابق .
- (٢٤) : ص ٤٧ - المصدر السابق .
- (٢٥) : ص ٨٥ - المصدر السابق .
- (٢٦) : ص ١٤٩ - الشهداء يعودون هذا الاسبوع / وزارة الاعلام / بغداد ١٩٧٤ .
- (٢٧) : ص ١٢٣ - الطعنات .
- (٢٨) : ص ١٣ - جراد البحر / الجزائر / وزارة الاعلام والثقافة ١٩٧٨ .
- (٢٩) : ص ١٣ - أخاديد على شريط الزمن / وزارة الاعلام / الجزائر ١٩٧٧ .
- (٣٠) : ص ٦٣ - القرار / الشركة الوطنية / الجزائر ١٩٨١ .

- (٣١) : ص ٥٩ - المصدر السابق .
- (٣٢) : ص ٨٣ - ويحيى الموج امتدادا/ المؤسسة الوطنية للكتاب / الجزائر ١٩٨٣ .
- (٣٣) : مجلة « آمال » وزارة الاعلام والثقافة / الجزائر .
- (٣٤) : الصداق / الشركة الوطنية للنشر والتوزيع / الجزائر .
- (٣٥) : المصدر السابق .
- (٣٦) : ص ١٩ - أنا والشمس / مطبعة البعث / قسنطينة ١٩٧٦ .
- (٣٧) : ص ٢٧ / المصدر السابق .
- (٣٨) : ص ٧ / نهاية المطاف بيدك / الشركة الوطنية / الجزائر ١٩٨١ .
- (٣٩) : ص ١٥ ، المصدر السابق .
- (٤٠) : مجلة ( آمال ) العدد الأول / نيسان / الجزائر ١٩٦٩ .
- (٤١) : المصدر السابق / العدد ٦ آذار / الجزائر ١٩٧٠ .
- (٤٢) : مجلة « الفجر » عدد ١٥ / ١٢ / ١٩٦٢ / الجزائر .
- (٤٣) : ص ١٩١ / نماذج من القصة الجزائرية المعاصرة الجزائر ١٩٨٠ .
- (٤٤) : ص ٥٠ / الصوت النسائي في الادب الجزائري المعاصر - احمد دوغان وزارة الثقافة / الجزائر ١٩٨٢ .
- (٤٥) : مجلة ( الثقافة ) السورية عدد ( آب وأيلول ) ١٩٧٩ .
- (٤٦) : ص ٤١ - الابن الذي يجمع شتات الذاكرة / الدار العربية للكتاب تونس / ١٩٨٢ .
- (٤٧) : جروح في ليالي الشتاء / الشركة الوطنية / الجزائر .
- (٤٨) : ص ٧ - المصدر السابق <http://Archivebeta.Sakhr.com>
- (٤٩) : النقيض / وزارة الثقافة / الجزائر ١٩٨٤ .
- (٥٠) : المصدر السابق .
- (٥١) : ص ٥ / نماذج من القصة الجزائرية المعاصرة / الجزائر ١٩٨٠ .
- (٥٢) : ص ٢٢ - المصدر السابق .



## أماحي العشق

أماحي العشق في حُرِّ اشتياق  
وَقَدْ قَرَّتْ مِنَ الْأَعْدَا الْمَآقِي  
وَلَنْ أَغْتَابَهُ بِاسْمِ النِّفَاقِ  
وَلَا سَمِعاً دَقِيقَ الْأَسْتِرَاقِ  
تَجُوبُ الْبُعْدَ عَفَوا بِاخْتِرَاقِ  
خَيَالِي كَيْفَ أَحْظَى بِالْعِنَاقِ  
لَقَدْ عَوَّضْتَ يَا دُجْلَ الْعِرَاقِ ؟  
وَمِنْ فِيهِ لَفِيهِ دُونَ سَاقِ  
فَمَا مِنْ بَيْنَنَا عَقْدٌ اتَّفَاقِ  
يُذِيبُ الْقَلْبَ فِي نَارِ الْفُرَاقِ  
وَلَكِنْ خِفْتُ تَأْخِيرَ التَّلَاقِ  
وَإِنْ كُنْتَ الْأَدْنَى مِنْ رِفَاقِ  
تَجَلَّتْ بَيْنَنَا إِثْرَ الشَّقَاقِ  
وَبَحْرَ الْعِزْمِ مِنِّي بِانْغِلَاقِ  
بِمَا جُرَّعْتَ مِنْ مُرَّرُوعَاقِ  
وَقَدْ يُضْنِيكَ مَعْسُولُ الْمَذَاقِ  
وَمَعَ مَنْ وَدَّ عَذْلِي فِي سِبَاقِ

أَخَى دَعْنِي بِفَاتِنَتِي أَلَا قِي  
أَنَا جِي فِي الْمُنَى غَلَسَ اللَّيَالِي  
فَلَا عَيْنَ تُوقِظُ دِيكَ فَجَرِي  
وَلَا عَذْلَ يُنَاجِزُنِي بِلُومِ  
فَتَسْرِي بِي لِمَوْطِنِهَا شُجُونِي  
وَفِي مَعْنَى طُفُولَتِهَا يُرِينِي  
فَأَمْرِي تُغَرِّ دُجْلَتِهَا بِقَوْلِي  
كَرَعْنَا فِي مُشَوِّقِ كُلِّ صَبِّ  
وَأَنْ خَانَ التَّخَيُّلُ وَعَدَّ وَهْمِي  
وَمَا الْحُبُّ الْمُتَيْمُّ غَيْرَ شَوْقِ  
وَمَا خِفْتُ الْخِيَانَةَ مِنْ حَبِيبِ  
فَدَعْنِي يَا مُلَازِمُنِي بِعَذْلِ  
وَلَا تُجْزِعْكَ طَائِشَتِي إِذَا مَا  
فَإِنَّ النَّفْسَ مِنْ مِقْتَى بِضِيقِ  
وَمَا يُذْرِيكَ عَلَّ دَوَاءَ دَائِي  
فَقَدْ تُشْفِيكَ عَلْقَمَةٌ بِمُرٍّ  
فَلْيَ قَلْبٌ عَلَى مِقْتَى غَيُورِ

# التاء المربوطة

هل شاهدتم حرفاً  
يتسبب في القتل ؟  
تلك هي التاء المربوطة  
وأنا اسمي ، يقفل دوماً بالتاء المربوطة  
كم رجعت اوراق التعيين لأن اسمي  
آخره تاء مربوطة  
كم حوكت ، وكم عوقبت  
لأنني احمل تلك التاء  
منذ سنين عشرين  
- بالخوف الآن .  
ليس لاني احملها  
فأنا احملها منذ سنين .  
وأساقها ماء العين .  
لكن خوفي حين اموت  
الا يذفن ذاك الجسد الفاني  
فحتى اوراق الدفن تحمل تلك التاء  
ذاك الحرف الملعون  
لديهم والمجنون

سعدية مفرح

# أشعار مجهولة حافظ إبراهيم

مصطفى يعقوب عبد الغني



ARCHIVE

مقدمة :

لا شك أن الحديث عن الشعر في العصر الحديث - ولا سيما في بداياته - سوف يمرّ بطريق أو بآخر عبر الحديث عن أعلامه وما خلفه لنا هؤلاء الأعلام من تراثٍ شعريٍّ ما زال حياً في الوجدان .

ومما هو معروف ومُسجل في تاريخ الأدب العربي في العصر الحديث - وخاصة الشعر - أن النقلة الكبيرة جاءت في البداية على يد محمود سامي البارودي الذي خلّصه من الركافة والاسفاف وردّ الى الشعر العربي نصاعته وإشراقه وهو ما أجمع عليه مؤرّخو الشعر العربي ثم تبعه أعلامٌ كان أبرزهم شوقي وحافظ ومطران غير أن حافظ إبراهيم تميّز عن نظرائه بأنه كان مُعبّراً عن نبض الشعب تجلّت في مراثيه ووطنياته فعّد بحق « شاعر النيل » ويطول الحديث بنا إن عددنا مآثر شعر حافظ في السياسة والوطنية والاجتماعيات ونحيل القارئ الى الجزء الثاني من ديوانه الذي يكاد ان يكون ملحمة من ملاحم الوطنية في الشعر العربي في العصر الحديث .



ويروى الزيات عن حافظ إبراهيم ما يمكن أن نعهه دليلاً قوياً على اهتمام حافظ بالشعب وتوجهه إليه في شعره . . . يقول الزيات « واخذ شاعر النيل يقرأ لي عينيته المشهورة بصوته الفخم وإلقائه المعبر حتى فرغ منها ثم نظر إليّ نظر المستفهم المطمئن المعجب فقلت له : هنئاً لك التصفيق الحاد والاستعادة المتكررة يا حافظ ، قصيدة شوقي للقراءة وقصيدتك للسمع ، ومعانيه للخاصة ومعانيك للجمهور فقال في لهجته الساحرة الفكاهة : وهل يعنني غير الجمهور ؟ » (١) .

ولقد كُتِبَ عن حافظ الكثيرون ما بين مترجم لحياته أو محلل لشعره فكلاهما قد أفاض فيه من أفاض ، غير أننا قد عثرنا على بعض من أشعاره المفقودة في ديوانه والمجهولة لدى القارئ العربي فأحببنا أن نسجلها هنا لتكون خير ذكرى لشاعر النيل وخدمةً للأدب والتاريخ .

### ديوان حافظ :

على الرغم من أن حافظ إبراهيم قد أُصْدِرَ في حياته أجزاءً من ديوانه كان أولها في عام ١٩٠١ (٢) إلا أنه بعد وفاته قد توفر على جمع ما تفرّق من شعره الأستاذة أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري فقد جاء في مقدمة الطبعة الأولى من ديوانه (١٩٣٧) بقلم الأستاذ أحمد أمين « وقد جمع في حياته - أي حافظ إبراهيم - بعضاً منه معتمداً على ما نُشر في الصحف والمجلات ، وعلى ما كان منه عند الأصدقاء ، ولكن وقف في ذلك عند أجزاء ثلاثة صغار . فلما توفي حافظ جمع الأديب الدمشقي السيد أحمد عبيد طائفة من شعره لم تُنشر في ديوانه ونشرها بدمشق سنة ١٣٥١ هـ وكذلك فعل في شوقي وجمع ما نشر في رثائهما وبعض ما كُتِبَ عنها وسمى كتابه « ذكرى الشعراء » .

ثم نشرت مكتبة الهلال في مصر سنة ١٣٥٣ هـ ديواناً مجموعاً فيه ما نشر من قبل في الأجزاء الثلاثة وما نشره السيد أحمد عبيد في « ذكرى الشعراء » ولكن ما ورد في ذلك كله ليس وافياً ولا مستقصياً ، فاضطررنا إلى أن نرجع إلى المجلات والصحف نتصفحها عدداً عدداً ، من يوم أن نُشر له شعر إلى يوم وفاته ، ورجونا على صفحات

الجرائد من القراء أن يبعثوا إلينا ما كان عندهم من شعره فتمت بذلك مجموعة هي أقصى ما وصل اليه جهدنا » (٣) .

## اعادة طباعة

وقد أحسنت الهيئة المصرية العامة للكتاب صنعا بإعادة طبع هذا الديوان النفيس مرة أخرى في عام ١٩٨٠ فكانت مقدمة الطبعة الثانية بقلم أحد أفراد أسرة الشاعر وهو الأستاذ محمد اسماعيل كاني الذي صحح بعض ما جاء في مقدمة الطبعة الاولى وأجاب على ما ورد فيها من تساؤلات لم تجد لها وقت وضعها إجابات تشفى أو تعليقات مقبولة . (٤)

وعلى الرغم من أن واضع مقدمة الطبعة الثانية أوفى على غرضه وزاد في مباحثه عن عصر الشاعر ونشأته وطبيعة شعره غير أن بيت القصيد - في رأينا - كانت بضع قصائد مفقودة في الديوان في طبعته الأولى قد تفضل وأضافها الأستاذ إسماعيل كاني وفي ذلك يقول « وقد اتصل بي بعض محبي الشاعر ومريديه ، يحملون اليّ بعض القصائد التي سقطت من الديوان وقدم بعضهم قصاصات من الصحف نشرت فيها قصائد خلا منها ديوانه . فجمعت هذا وذلك في انتظار إصدار طبعة ثانية جديدة للديوان » (٥) .

فقد أضاف سبع قصائد وبعض المقطوعات .

والسؤال الآن وبعد تلك الاضافة . . أهذا كل شعر حافظ ؟

يقول الدكتور زكي مبارك في مقال له بعنوان « ديوان حافظ إبراهيم » عن قصيدة قصر الزعفران « هي قصيدة غابت عن الأستاذ أحمد بك أمين وهو يجمع ديوان حافظ إبراهيم وهي بشهادة حافظ نفسه أروع ما صدر عن موهبته الشعرية » . . . . . الى ان يقول « فأين قصيدة قصر الزعفران ؟ أين أين ؟ قسمها حافظ إلى مقطوعات باختلاف ما دارت عليه من الموضوعات ونشرت له جريدة البلاغ في الصفحة الأولى من صفحات سنة ١٩٢٦ مقطوعة بعنوان بنى وطني » (٦) .

وإذا كانت هذه القصيدة المفقودة التي ذكرها زكى مبارك دليلاً على وجود قصائد مفقودة في الديوان قد غابت عن أعين جامعي شعر حافظ فمما يؤيد ذلك قول الأستاذ إسماعيل كافي صاحب مقدمة الطبعة الثانية « ولكن العجلة التي اكتفت عمل اللجنة ، فوق تعدد المصادر التي تعين الرجوع إليها ، وتناثرها واختفاء أكثرها لقدم العهد أو لاحتياج كثير من الصحف والمجلات ، أدى كل ذلك الى عدم عثور اللجنة على كثير وكثير جداً من شعر الشاعر الكبير ولا زال الكثير منها مفقوداً » (٧) .

والواقع أن ما قاله الأستاذ إسماعيل كافي - عن القصائد التي لا زالت مفقودة - صحيح تمام الصحة فقد عثرنا على بعض أشعار حافظ المفقودة والتي لم يحوها ديوانه ولا سيما في طبعته الثانية حيث أضاف الأستاذ كافي ما أضافه من قصائد حافظ المجهولة . وبعض هذه القصائد أو المقطوعات المجهولة تدلّ على الكثير من خبايا عصر الشاعر ولا سيما في المجال السياسي ونخصّ بالذكر البيتين اللذين قالهما الشاعر في سعد زغلول على الرغم من ان الشاعر قد رثاه وبكاه بكاءً مرّاً في قصيدته الطويلة والتي مطلعها :

إيه يا ليل هل شهدت المصائب كيف ينصبّ في النفوس انصباباً ؟  
وها نحن نقدّمها للقارئ العربي الذي يقرؤها الآن لأول مرة خدمة للأدب وللتاريخ وإحياء لذكرى علمٍ من ابرز أعلام الشعر في العصر الحديث ليس في مصر وحدها ولكن في سائر الوطن العربي .

### أشعار حافظ المفقودة

كان حافظ إبراهيم مقلّاً في أهاجيه غاية الاقلال فلم نر في ديوانه سوى بضعة مثنى ومقطوعات محدودة لم يعن بها شخصاً بذاته كهجائه للجرائد وهجائه لرجل عظيم البطن أو في بائع كتب صفيق الوجه . . . الخ .

غير أن ما قاله في سعد زغلول يحمل في طياته بعض صفات الزعيم المصري التي أكدها زعيم مصري آخر وهو عبد العزيز باشا فهمي .

فقد جاء في كتاب « وميض الأدب بين غيوم السياسة » للوزير والأديب إبراهيم

دسوقي أباطة تحت عنوان « في ذكر حافظ » :

« وكان فيما ينشره عف اللسان جم الأدب ولكنه كان هجاء شديد القسوة على خصومه فيما لا يعده للنشر . هجا المرحوم سعد زغلول باشا متهماً إياه بالاثرة ومغرياً به سمو الخديوى السابق ( يقصد الخديوى عباس الثانى ) فقال :

أنا أنا منه كل يوم لها صدى بيننا يرن  
إدرك أنا وهي في صباحاً إن لم تقل نحن ... قال نحن  
ومن جهة أخرى فقد عثرنا على بعض من أشعار حافظ المجهولة والقابعة في زوايا النسيان والتي لا يعلم من أمرها القارئ العربى أى شيء ولا يقلل من قيمة هذه الأشعار أنها ليست بالقصائد الكاملة فهى أولاً وأخيراً أشعارٌ مجهولة فضلاً عن أنها تؤكد ما قاله الدكتور زكى مبارك والأستاذ إسماعيل كاتى من وجود الكثير من القصائد المفقودة في ديوان حافظ إبراهيم .

فقد جاء في مجلة « المورد الصافى » لصاحبها ومدير تحريرها جرجس الخورى المقدسى والصادرة عن المطبعة الأدبية ببغروت في المجلد التاسع - الجزء الرابع والصادر في آب ( أغسطس ) عام ١٩٣٧ ما يستحق أن نسجله هنا عن شعر حافظ المجهول .  
فقد خصصت هذه المجلة ما يقرب من نصف صفحات هذا العدد للحديث عن حافظ إبراهيم .

فقد جاء في الافتتاحية وتحت عنوان « ذكرى شاعر النيل » .

« في اوائل آذار الماضى أقيم في دار الاوبرا الملكية حفلتان لذكرى الشاعر المبدع حافظ إبراهيم حضرهما عدد كبير من أهل الفضل والعلم والسياسة . وهنا نورد بعض ما قاله امراء النثر والنظم في شاعر النيل المحبوب » وبعد أن اوردت المجلة ما قاله الخطباء وعلى رأسهم الأستاذ فؤاد صروف ومقاطع من قصائد الشعراء كحسين شفيق المصرى وحليم دموس وخليل مطرون وعلى محمود طه ومحمد الأسمر ومحمد المبراوى ومحمود حسن إسماعيل والدكتور إبراهيم ناجى وبشارة الخورى . . . الخ ، أفردت جزءاً خاصاً بعنوان « نفثات حافظ إبراهيم » وهو عبارة عن بعض أشعاره المتفرقة .  
وقد قارننا ما جاء تحت هذا العنوان بديوان حافظ فعثرنا على قصائد ثلاث لم

نجدها في الديوان :

أولها ما جاء في المجلة المذكورة ص ٤٠٩ .

ومن قصيدة له :

وَعَلِمْتُ نَفْسِي كَظَمِ غِيظِي وَلَمْ أَبَحْ      بِمَا فَعَلْتُ بَيْنَ الضُّلُوعِ قَوَاضِيَهُ  
تَمَاسَكْتُ حَتَّى لَوْ رَأَى الْقَوْمُ حَالِي      رَأَوْا رَجُلًا هَانَتْ عَلَيْهِ مَصَائِبُهُ  
رَجَائِي فِي قَوْمِي ضَعِيفٌ كَأَنَّهُ      جَنَانٌ وَزِيرٌ سَوَدَّتْهُ مَنَاصِبُهُ  
فِيَا لَيْتَ لِي وَجَدَانٌ قَوْمِي فَأَرْتَضِي      حَيَاتِي وَلَا أَشْقَى بِمَا أَنَا طَالِبُهُ  
يَنَامُونَ تَحْتَ الضَّيْمِ وَالْأَرْضِ رَجَبُهُ      لَمَنْ بَاتَ يَأْبَى جَانِبَ الذِّلِّ جَانِبُهُ  
والملاحظ في هذه القصيدة أن الشاعر لم ينظم على هذا البحر - وهو الطويل - مع  
هذا الروى سوى مرة واحدة وفي قصيدة « عيد الدستور العثماني » والتي مطلعها :

أَجَلْ هَذِهِ أَعْلَامُهُ وَمَوَاقِبُهُ      هُنَيْئاً لَهُمْ فَلْيَسْحَبِ الذَّيْلَ سَاحِبُهُ  
وثانيها : قصيدة قالها في البورصة فقد جاء في ذات المجلة ص ٤١٢ : « وما قاله في  
البورصة :

مُضَارِبَاتٌ هِيَ الْمَنَابِيَا      وَرَسَلُهَا أَحْرَفُ الْبُرُوقِ  
صَبُوحُ أَصْحَابِهَا الرِّزَايَا      وَمَالُهُمْ دُونَهَا غُبُوقِ  
قَدْ اتْلَفْتُ أَنْفُسَ الْبَرَايَا      بِأَسْهَمِ الْغَدْرِ وَالْعُقُوقِ  
ويبدو لنا من هذه الأبيات أن حافظ إبراهيم قد تعمد التقفية في كل من الصدر  
والعجز وهو نهج قد سلكه كثيرون فيما بعد كعبد الرحمن شكرى وإبراهيم ناجي وعلي  
محمود طه ... الخ

وثالثها : قصيدة أوردت المجلة أبياتاً منها - حيث يبدو أنها تُجَنِّحُ للطول - فقد  
جاء في نفس المجلة - المورد الصافي - وفي نفس الصفحة :  
« وما قاله يحث مصر على مؤاخاة الشام :

مَاذَا جَنَيْتَ وَمَا جَنَّتْهُ أَبُوكِ      أَظْلَمْتَهُمْ يَا مِصْرُ أَمْ ظَلَمُوكِ ؟  
فَبَسْمَتٍ لِلْغَرْبِ الطُّمُوحِ وَأَهْلِهِ      وَمِنْخَتِهِمْ فَوْقَ الَّذِي مَنَحُوكِ  
وَعَبَسَتْ فِي وَجْهِ الشَّامِ وَإِنَّمَا      قَطَرَ الشَّامُ وَإِنْ عَبَسَتْ أَخُوكِ

والسؤال الآن أين ترقد تلك القصائد وفي أى زاوية من زوايا النسيان تكون ؟



## الهوامش

- (١) وحي الرسالة - أحمد حسن الزيات . الجزء الثالث ص ١٢١ .
- (٢) فصول ( عدد خاص عن شوقي وحافظ ) الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب المجلد الثالث . العدد الثاني - يناير ١٩٨٣ ص ٣٠١ .
- (٣) ديوان حافظ إبراهيم . الطبعة الثانية . ص ٩٢ .
- (٤) المصدر السابق ص ١٢ .
- (٥) المصدر السابق ص ١١ .
- (٦) حافظ إبراهيم بقلم زكى مبارك - إعداد وتقديم كريمة زكى مبارك ص ٦٣ .
- (٧) ديوان حافظ إبراهيم ص ١١ .





## المورد الصافي

### من نفثات حافظ ابراهيم

قال من قصيدة يشكو بها زمانه ويندب اوطانه :

مضى ارى النيل لا تحلو موارده      لغير مرتعب لله مرتقب  
فقد غدت مصر في حال اذا ذكرت      جادت جفوني لها باللؤلؤ الرطب  
كأنني عند ذكرى ما الم بها      قرم تردد بين الموت والهرب  
اذا نطقت فقاع السجن متكىء      وان سكت فان النفس لم تطب  
ايشكي الفقر غاديننا ورائحننا      ونحن نمشي على ارض من الذهب  
والقوم في مصر كالاسفنج قد طفرت      بالماء لم يتركوا ضرعا لمحتلب  
ومن قصيدة له :

يا ردائي جعلتني عند قومي      فوق ما اشتهي وفوق الرجاء  
ان قومي تروقه جدة الثوب      ولا يعيشون غير الرواء  
قيمة المرء عندهم بين ثوب      باهر لونه وبين حذاء  
وقال من قصيدة وطنية :

لم يبق شيء من الدنيا بايدينا      الا بقية دمع في مآقينا  
كانت منازلنا في العز شاخنة      لا تشرق الشمس الا في مغانينا  
ومن قصيدة له :

ففي الهند محزون وفي الصين جازع      وفي مصر باك دائم الحسرات  
وفي الشام مفجوع وفي الفرس نادب      وفي تونس ما شئت من زفرات  
بكى عالم الاسلام عالم عصره      سراج الدياجي هادم الشبهات  
ومما قاله في قصيدته ( الامتان تتصافحان )  
لم تبد بارقة في افق منتجع      الا وكان لها بالشام مرتقب

ما عابهم انهم في الارض قد نشروا  
 زادوا المناهل في الدنيا ولو وجدوا  
 او قيل للشمس في الراجين منتجع  
 سعوا الى الكسب محمودا وما فتئت  
 هذي يدي عن بني مصر تصافحكم  
 فما الكنانة الا الشام عاج على  
 لولا رجال تغالوا في سياستهم  
 ان يكتبوا لي ذنبا في مودتهم  
 ومن قصيدة له :  
 خفضوا جيشكم وناموا هنيئا  
 واذا أعوزتكم ذات طوق  
 فالشهب منشورة مذ كانت الشهب  
 الى المجرة ركباً صاعداً ركبوا  
 مدوا لها سبيبا في الجو وانتدبوا  
 ام اللغات بذاك السعي تكتسب  
 فصافحوها تصافح نفسها العرب  
 ربوعها من بنيتها سادة نجب  
 منا ومنهم لما لمنا ولا عتبوا  
 فانما الفخر في الذنب الذي كتبوا  
 وابتغوا صيدكم وجوبوا البلادا  
 بين تلك الربى فصيدوا العبادا

أما قضائذه في تأيين الشيخ محمد عبده ، ومصطفى كامل وسامي البارودي ،  
 وفي عزل السلطان عبد الحميد ، فقد جاوزت الابداع وجرت مجرى المثل ، فعظم  
 خطره ، وتآلق نجمه ووجم خصمه وأصبح شاعر النيل غير مدافع .  
 وكان إذا خلونا به يحمل على شوقي وشعره ، ولا يسلم له بالامامة ، ولا يعترف  
 له بالزعامة ، وكان يحب كبير الشعراء خليل مطران ويخلص له ، وطالما سمعته يطنب  
 في مدحه ، ويذكر الأساتذة محرمًا ، والكاشف ، ونسيما بالخير ، ويذكر بالخير الكاتين  
 المازني والعقاد وله فيهما وفي الدكتور طه حسين رأى معروف .

وغضب على المرحوم السيد توفيق ؟ . فقال

وليلة بت بها ساهرا  
 حتى ظننت وليلتي عجب  
 أجز ذيل الفحش والفجر  
 أن ببيت السيد الـ...  
 وحمل على شاعرين كبيرين فقال :  
 هما عدوان لن يناما  
 غنث كله ثقبوب  
 عني ولو نامت الخطوب  
 ومدمن كله عيوب



# الوهم والحقيقة

قصة: فؤاد محبازي

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أصر الساعي على تسليم المكاتبات للموظف المختص . لم يفلح أحد في اقناعه بالاستلام والتوقيع بدلا منه . الأوراق هامة وعاجلة . وجاء المختص . وقع بالاستلام . . طلب منه الساعي أن يكتب اسمه بحروف واضحة . . وأن يؤرخ باليوم والساعة . . عندئذ فقط اغلق السركى راضيا . . جاءت القهوة . . اشعل سيجارته

جذب نفسا بعمق . . أخرجه متمهلا . استدعاه أحدهم . . عاد بأوراق وضعها على مكتبه . . فتح الادراج أخرج عدة ملفات . . تناول منها بعض المكاتبات . . تفحصها قليلا . . رتبها في عدة دوسيهات . . وضعها أمامه بنظام . . بغتة انقض على الاوراق ، مزقها بسرعة . .لقى بها في سلة المهملات بعصبية . . استدعى أحد السعاة . . طلب منه افراغ

السلة في الخارج .. نبه عليه بضرورة  
احراقها .. أو اغراقها في النهر .

بعد ساعة مر على مكاتب الموظفين .. لم  
يستوقفه احد .. الامور في دورانها  
المعتاد .. عاد الى مكتبه اخرج أوراقاً  
كثيرة .. مزقها بنفسه ، قلب المزق بين  
يديه .. بعضها سرى جدا وعاجل  
جدا .. وبعضها عاجل جدا او سرى  
جدا أو هام جدا .. انتظر قليلا .. مر  
على المكاتب ثانية . ليست الامور عادية  
فقط .. الموظفون يتضحكون ..

اقتحم حجرة الرئيس .. رحب به .  
دق جرس التليفون .. استغرقه  
الحديث ، غافله .. اخذ دوسية عرض  
المكاتب اليومية .. استأذن له .. سمح له  
بايماءة من رأسه ..

انتحى جانبا في دورة مياه .. اشعل  
عودا من الكبريت .. فحضر الاوراق  
بسرعة . لم يقرب ورقة من النار الا اذا  
كانت عاجلة أو هامة أو مطلوب الرد عليها  
فورا .. فرغ من الاوراق .. لحظ شريطا  
من الدخان يتسرب الى الخارج .. فتح  
النوافذ لتهوية المكان ، تسرب بعض  
الدخان الى الحجرات .. جرى مسرعا .  
طاف بالحجرات .. الموظفون يقرأون

الجرائد .. يتناقشون في الارتفاع الجنوني  
لسعر اللحم .. خشى أن يكون الرئيس  
لحظ الدخان . وجده يقهقه في سماعه  
التلفون .

دخل عدة حجرات .. فتح ادراج  
مكاتبها .. لم يعترضه احد .. سحب  
ملفات عهدة ، وملفات انشاءات ،  
وأخرى للصيانة ، ولشئون العاملين .  
جرى مسرعا ناحية النهر .. البقى بحمله  
في الماء .. تأكد بأن البلبل أتلّف  
الاوراق . قذفها بالحجارة .. عندما عاد  
وجدهم يتناقشون في طرق طهي  
السمك .. اتهمهم مهجر من بور سعيد  
بأنهم لا يعرفون انواعه .

دخل حجرة اخرى واسعة .. مكيفة  
الهواء .. أخذ اوراقا ومؤلفات في الادب  
والاجتماع والاقتصاد والسياسة ، وكتب  
في الفلسفة والتخطيط ، واستمارات  
لصرف مستحققات . أخذها جميعاً الى  
الخارج .. صتّع حفرة كبيرة .. القى  
فيها بحمله .. ردم الحفرة .. موهها  
جيدا .

غاب قليلا .. ثم عاد يتفحصها .  
ضل طريقه اليها .. رجع مطمئنا ..  
وجدهم يتحدثون في احدث انواع  
القماش .

اتكأ بمرفقيه على مكتبه .. استغرق في  
تفكير عميق .. طلب قهوة .. اشعل  
سيجارة .. دخنها بعمق .. كأنه يوصل  
الدخان الى عظامه .

سأل جاره : هل رأيتني امزق ورقا .  
تشاغل عنه بتممة حديث زميل آخر ..  
التفت اليه .. هز رأسه نفيا .. غطس في  
حديثه ثانية .

سأل زميلا آخر نفس السؤال ..  
اجاب :

- نجيل إليّ اني رأيتك تفعل شيئا ..  
ولكني لست موقنا منه ..

رمى بالسؤال لثالث . قال :  
- اظنك احرق بعض الاوراق .  
استيقن من رابع .

- رأيتك تناول الساعي شيئا .. ولكنني لم  
أهتم .

اخرج من جيبه سلسلة مفاتيح ..  
انتقي مفتاحا خاصا .. نهض الى دولاب  
في آخر الحجرة .. فتحه بهدوء .. لم  
يتكلم احد .. تفحص ملفات مكتوب  
عليها سرى جدا ولا يتصرف فيه الا بمعرفة  
الرئيس .. اخذها معه .. مزقها قطعاً  
صغيرة .. احرق بعضها .. وضع المزق  
والرماد في حقيبة جلدية صغيرة .. حملها  
تحت ابطه بعناية ، طاف على المكاتب ..  
تفحص الوجوه ثانية .. كل شيء على  
حاله .. جاءت ساعة الانصراف ، كما  
جاءت وتحيى كل يوم .. العاملون  
ينصرفون .

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>



# أَشْرَافُ لَحْظَاتِ الْإِسْلَامِيَّةِ فِي الْأَدَبِ الْتَرْكِي

ترجمة  
احسان الملائكة

عن اللغة التركية

ARCHIVE

- مقدمة -

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

إنَّ المواجهة الأولى بين الجيوش الإسلامية والأتراك ، تمت في خراسان عند نهاية القرن السابع للميلاد ، ثم مضت المعارك في تصاعد طوال قرون ثلاثة لم تنته الا بدخول معظم الأتراك في دين الاسلام وكان في ذلك إيذان بحصول تغيرات جذرية في الحياة الاجتماعية للترك .

ظهر الأدب التركي في العصر الوسيط على عهد الدولة القرة خانية [٩٣٢ - ١٢١٢ م] ، في تركستان الشرقية وبلاد ما وراء النهر ، وهي الدولة التركية المسلمة الأولى . لقد كتب الأدب في هذا الوقت باللغة الفارسية ، اما العلوم فكانت تدون باللغة العربية .

\* مترجم باختصار عن الجزء الأول من كتاب : Turk Edebiyatı Tarihi

تأليف : Seyit Kemal Kara Ali Oglu-Istanbul-1980



تميز ذلك الأدب بالنزعة الاسلامية والتفكير الصوفي وساهم في خلق تقاليد أجدادنا وتشكيل نفوسهم . ذلك أن الفكرة الاسلامية التي تجعل من جميع المسلمين أمة واحدة لا فضل لعربها على أعجميها الا بالتقوى ، استطاعت أن تقنع الأتراك القدامى باستبدال نزعاتهم القومية بالمبادئ الاسلامية الانسانية الشاملة ، وكان لإعجاب الأتراك بمختلف معطيات الحضارة الاسلامية المزدهرة يومئذ ، أثر عميق في تغيير آدابهم شكلاً ومضموناً .

يقول روجيه غارودي [ الروح العقلانية الخلاقة الجسور هي الخاصية الأساسية للحضارة الاسلامية في عصور ازدهارها . وبهذه الروح كان بإمكان المفكرين المسلمين ايقاظ اوروبا العصور المظلمة ، المدفونة يومئذ في غياهب التعصب الديني المغرق في نزعته المدرسية . لقد رأى المسلمون أن واجب الفن لا يكون في نقل المراثيات أو محاكاتها بل هو ايضاح او كشف ما لا يمكن أن يرى من ظواهر وجواهر ، وما تعجز الكلمات عن شرحه . ]

الأدب التركي الاسلامي يصنف الى نوعين :

ARCHIVE  
http://Archive.org

- ١ - الأدب التركي الشعبي .
  - ٢ - الأدب التركي الديواني [ الكلاسيكي ]
- الأدب الشعبي هو الأدب التركي الخالص ، اما الأدب الديواني فيمكن القول بأنه الأدب الذي يجسد التأثير بالاسلام وبنزعته الانسانية الشاملة . ومن هنا فأدبنا الديواني متأثر أشد التأثير بالأدب العربي والأدب الفارسي في آن واحد .
- والأدب التركي الديواني ذو صلة بالدول التركية الحاكمة منذ اعتناق الأتراك لدين الاسلام ، وهذه الدول هي : القره خانيون - السلاجقة - أبناء جنكيز - الدول الهندية التركية - أمراء الاناضول - سلاطين بني عثمان .

كانت اللغة الرسمية للدولة السلجوقية هي الفارسية . ولذلك لم يكتب للأدب التركي أن يتطور الا في عهد متأخر نسبياً ، أي في عصر الامبراطورية العثمانية . ولما كانت الدولة العثمانية تبسط سيادتها على شعوب مختلفة فقد عملت على صهر فكر جميع تلك الشعوب في وحدة نفسية صوفية المشرب ، وهكذا سادت النفوس على عهد

العثمانيين نظرة توكلية متشائمة تستند الى التسليم التام للقضاء والقدر ، وقطع الآمال من الحياة والتخاذل المطلق ازاء مصاعب العيش .

ويتحدث سهيل أون فير Unver عن اتجاهات الفن والأدب في العصر الوسيط فيقول [ يمكن القول بأن لنا هوية سلجوقية وهوية عثمانية وهوية تركية . إن أيام سلاجقة الأناضول مضت في أزمت ومصاعب ، ومع ذلك فإنهم قدموا الرعاية والحماية للفنانين وللفن ، فقد عرفت دولتهم بالاثار الفنية الكبيرة . ومن خصائص الفن السلجوقي الأسلوب الزخرفي الشديد النضج ، وفي مطلع القرن الثالث عشر الميلادي تزايد عدد تلك الاثار ، وتنوعت أشكالها وبلغت الذروة في الكمال والنضج الفني مع مجيء القرن الرابع عشر . ومنذ ظهور الدولة العثمانية في القرن الخامس عشر تم الاعتراف بالمعماريين الأتراك والفن التركي بشكل لا يقبل النقاش . أما تفوق الفن السلجوقي فيتجسد في تذهيب الكتب لا سيما النسخ القرآنية ، وفي السجاد المنقوش الملون ، وفي الأطباق والصحون الجميلة ، وفي تزيين النقود . على أن السلاجقة بالغوا في تشجيع النزعة الزخرفية ومضوا في ذلك بعيدا ، حتى صار النقش وسيلة معاش لعوائل تركية كثيرة في أنحاء الأناضول . إن هذا الفن كان يتميز بالتنوع وعدم التكرار ، فلو نظرنا الى عشرة صحون وقارنا بين نقوشها لوجدناها غير متطابقة ولا متشابهة ، ولو تفحصنا زخارف مائة كتاب ، لرأيناها متنوعة الزخارف لا تشابه ولا تقارب في خطوطها او ألوانها . ويمكننا القول ان الفن التركي كانت له أصول وقواعد مماثلة لأصول علم النحو العربي . ]

أما الفن العثماني فيتجلى على أحسن ما يكون في المساجد العظمى والمناظر الشهيرة . لقد جعلوا من المناظر رمزا للإسلام حيثما حلوا وأينما أقاموا .

## الشعر التركي في العصر الوسيط

كانت الثمار الأولى لشعرنا الشعبي تلك الاشعار الدينية المنحى المستندة الى الحكايات الخرافية على الأغلب ، ثم تطور هذا النوع من الشعر وتنوع مواضيعه مع

مضي الأزمان . أوزانه تقوم على المقاطع والايقاع البسيط ، وفكاره تتناغم مع العرف والعادات ، من أنواعه : المانع ، القوشما ، التوركو ، الديستان ، السماعي ، القلندري ، الحكمة الخ .

اما الشعر الديواني فمن أنواعه : الغزل - المثنوي - القصيدة - تركيب البند - المسط - المربع - الخمس - المسدس - والمثن - والمعشر ، الخ . يتميز الشعر الديواني باحتشاد الألفاظ العربية والفارسية فيه ، ويستند في أوزانه الى العروض العربي ، وفيما عدا الايديولوجية الاسلامية فهناك تأثيرات صوفية قوية فيه إضافة الى لمحات فلسفية اغريقية قديمة .

اتخذ الشعر الديواني التركي من الاشعار العربية والفارسية نماذجه التي يقتدي بها وهو مبهور ، وكانت المدارس تضع تلك الأشعار في مقدمة مناهجها منذ مطلع القرن الثالث عشر للميلاد .

ظل الشعر الديواني يتقدم ويتطور حتى منتصف القرن التاسع عشر حين جاء عهد الإصلاح والدستور بمفاهيم جديدة للشعر التركي .

ARCHIVE  
الشاعر أديب احمد  
<http://ArchiveBeta.Sakhrir.com>

يمكن أن نعدّ هذا الشاعر نموذجا للشعر التركي الاسلامي المنزع ، ولد في تركستان جنوبي مدينة طاشقند ، لم يبصر النور منذ مولده ومع ذلك فقد اصبح فيما بعد اكبر شعراء قومه بحيث اطلقوا عليه لقب : أديب الأدباء ورأس الفضلاء . لم يحصل الا على تعليم ديني ، لذلك اتجه الى الشعر الاخلاقي التعليمي ، وافتقر شعره الى أية مسحة خيالية . وهو من شعراء القرن الثاني عشر الميلادي .

نظم شعره على الوحدات الرباعية ، في مواضيع المدح والابتهالات ومناجاة الخالق ، وترد في شعره الايات الكريمة وأحاديث الرسول واقتباسات كثيرة من الشعر العربي .

له أثر شعري باق واحد هو [ عتبة الحقائق ] وهو ديوان شعر في الاخلاق

والحكمة ، نظم جميعا على وزن [ بحر ] المتقارب . مجموع أبياته ٢٥٦ بيتا فقط .

أترجم فيما يلي نثرا بعض رباعيات الديوان : -

ذلك الرجل العالم أشبه بالنقد الثمين .

هذا الشخص الجاهل معدوم الاهمية .

هل يمكن أن يتساوى العالم والجاهل ؟

المرأة العالمة رجل ، والرجل الجاهل أنثى !!

قبل أن تنطق فكر بما ستقول ،

ارض بقطع رأسك لكن لا تبج بسرك

لو كان لك ألف صديق فلا تعدهم كثرة .

لكن اذا عاداك رجل واحد فقل ما أكثر أعدائي !

\*\*\*

لماذا يشتد حرصك على هذا المال الخطير ؟

فأنت مهموم القلب به ، دائم الذكر له ؟

غدا ستموت تاركا مالك لمن يذمونك

ولن تأخذ معك الا كفنا يكفي قامتك !

## ازدهار الأدب الصوفي في الأناضول

إن دخول الأتراك في دين الاسلام لم ينسهم دياناتهم القديمة ، لذلك اتبعوا نظريقا وسطا ، فسعوا الى صهر معتقداتهم السابقة في بوتقة الايمان الجديد ، واتخذوا اسلامهم منذ الأيام الأولى ، وجهة صوفية واضحة . لقد التمسوا معرفة الله ، لا عن طريق المنقول والمسموع بل بواسطة عشقه والغناء فيه . الاتراك جعلوا من التصوف فلسفة للدين وطريقة للحياة . وانهمك مؤلفوهم في كتابة المصنفات التي تشرح الفكر الصوفي . وَفَتَحَتِ التكايا والخانقاهات ، التي شكلت في أرجاء الأناضول ؛ أبوابها

للمريدين المندفعين وراء شيوخ الطرق الصوفية ، مما هيا للأدب التركي مادة حية ، انعكست في آثار مشاهير شعرائهم من مثل أحمد يَسَوي ، ويونس أمرة ، وسلطان ولد ، وعاشق باشا .

يرى عبد الباقي كُول پينارلي Gol pinarli الكاتب التركي المتخصص في الأدب الصوفي ، أن التصوف كان السبب الأول في نهضة الأدب التركي لدى الغزو المغولي أي في القرن الثالث عشر للميلاد ، أو السابع للهجرة . يقول [ إن أدبنا الصوفي كان قومياً لأنه توجه الى الشعب التركي واهتم بمصالحه . لقد حاول أن يعكس هموم أبناء الأناضول حتى في تأويلاته وشروحه لأحاديث الرسول وحكايات الأنبياء بل حتى في تفسيره للآيات الكريمة . واستعان من أجل تحقيق هذا الهدف بمنطق الفلسفة اليونانية . ليس لدى الأتراك عهد نهضة «رينسانس» لكن من الممكن القول : إن التصوف ادى الى نهضة نسبية في الجانب الأدبي على الأقل . ثم ان التنظيم الصوفي جعل للأحكام الدينية الاسلامية طابعا باطنياً ، بعد أن تشعب الدين على يد الغزالي وابن عربي بالفكر الفلسفي الصوفي .

لقد تقبل الأتراك تلك الأفكار كلياً ، لكنهم تعاملوا معها بتسامح اكبر ، اذ اتخذوا من الرقص والموسيقى والشعر والحب وسائل لتحسين وتهذيب أخلاق الناس ، وكانوا يرون في عاطفة الحب أفضل وسيلة لتربية الشباب ، من ناحية أخرى حرص المتصوفة أبناء الشعب على التمرد ضد الحكومة المركزية ، مؤثرين عليها نظامهم الداعي الى الحب والمسامحة واللطف والتهذيب ، وقدموا الشهداء من أجل تحقيق ذلك الهدف . نعم ! لم تتغلغل النظريات الصوفية الغامضة بين طبقات الشعب غير المتعلمة ، لكن هذه الكتل الشعبية أخذت الدين مأخذاً صوفياً ذا نزعة باطنية متأصلة ، مما ادى الى قيام التشكيلات الصوفية المختلفة ، وازدهار الطرق الغريبة جيلاً بعد جيل وانعكس كل ذلك في الأدب الصوفي المتألق بالحياة والحرارة . من هنا فليس من قبيل الخطأ أن نزعّم بأن التصوف عندنا أدى الى النهضة . ]

إن ظهور المذاهب الاسلامية المختلفة ، منذ العهد الاموي ، وما نجم عن ذلك من مناقشات اعتمدت القياس المنطقي والجدل الفلسفي قد أثر في أدبنا الصوفي



سلباً وإيجاباً ، فلقد انتفع المتصوفة من كل ذلك ، لكنهم وقفوا من المذاهب المتصارعة موقفاً مشوباً بالتعالى أحياناً وبالنفور الصريح أحياناً أخرى . يوضح قدرى قره عثمان اوغلو ذلك بقوله « يوجد الخوف فى أساس جميع المذاهب الاسلامية ، فى حين يقوم الفكر الصوفى على الحب . المتصوفة يعبدون الله حباً له . وليس خوفاً منه . والايان المستند أو القائم على الخوف لا يمكن أن يكون ايماناً ، أصلاً »<sup>(١)</sup>

ويوضح راغب اونير Uner ذلك بحديثه عن الطريقة الصوفية البكتاشية فيقول « حين دخل « الحاج بكتاش ولي » أرض الأناضول كانت المسيحية تنتشر فى جميع أطرافه بشكل متزايد ، والدعاوة لها تحتاج البلاد من أدناها الى أقصاها ، فصرف همه الى الوقوف فى وجه ذلك المد ، ووفق فى مسعاه تماماً . لقد كان الحاج بكتاش ولي ، يرى أن الفكر لا يمكن القضاء عليه بالقهر أو بالقوة ، وأن الرأي لا يغلب الا برأى أنضج وأحسن منه . من ثم فالحرب فى هذا الباب يجب أن تحصر بين الفكر والفكر . ثم ان الاسلام ، عنده ، دين حضارة واجتماع ، وليس دين قهر وتسلط . ولذلك كان يرى فصل السلطة المدنية عن السلطة الروحية فى الدولة الواحدة . ومن آرائه المعروفة أن رجل الدين يجب أن يكون متنوراً مطلعاً على الافكار المتباعدة كي يعرف أيها الأفضل ، ولا يتعصب لرأى عن جهالة وغفلة ، وقد سعى الى تحقيق ذلك بالفعل »  
يعد الأتراك شاعر الصوفية التركي الأول : [ يونس أمرة ] ، أجمل ثمرات الطريقة البكتاشية ، فقد نشأ وتفتحت موهبته الشعرية فى التكية البكتاشية . اما الثمرة العظمى الثانية لهذه الطريقة فهي انها وفقت الى جعل اللغة التركية لغة صالحة للاستعمال فى كل الميادين ، بعد أن كانت اللغة العربية هي السيدة الأولى فى الميادين العلمية والفلسفية جميعاً ، فى حين استخدمت الفارسية لساناً للأدب شعره ونثره ، وبذلك فالحاج بكتاش ولي هو رائد الأدب التركي فى الأناضول كله .

لقد أصر البكتاشيون ومعهم أصحاب الطرق الصوفية المشابهة لطريقتهم مثل ( الحروفية ) و ( التختة چية ) الخ ، على استبعاد العربية والفارسية والاصرار على

---

(١) مترجمة المقال ليست من أهل التصوف ، وجميع الآراء الواردة فيه تقعُ عهدتها على مؤلف الكتاب على أية حال .



استخدام التركية ، كلغة قومية خاصة يفخرون بها ويعتزون .  
على أن الطريقة البكتاشية لها خصائص ذات صلة بأتراك ما قبل الاسلام ،  
وبعادات شعوب قديمة أخرى كانت تشاركهم أوطانهم قبل الهجرة الى الاناضول فمن  
تلك الخصائص ان البكتاشيين لم يحرموا الشراب ولا الرقص ولا الموسيقى في مجالسهم  
الدينية . ومن خصائصهم ايضا أنهم رفضوا الفصل بين مجالس الرجال ومجالس النساء ،  
ثم انهم كانوا باطنيين في تأويلاتهم للافكار الاسلامية .  
ولبعض هذه الأسباب فقد رفضت بعض الفرق الاسلامية قبولهم ضمن  
الطوائف الاسلامية . هذا مع ان البكتاشيين يعلنون عن إيمانهم التام بوحداية الله ،  
وبرسالة محمد (ص) وبالقرآن الكريم .

يقول اورهان خنجري أوغلو « اذا فحصنا التصوف من خلال ميدان التأويل ،  
الذي يأخذون به في طريقتهم ، فاننا لا بد أن نكتشف بأن التفكير الصوفي باطني  
المنزع . فهم ينقلون عن علي [ رض ] ابن عم الرسول ما يلي نصاً [ كنت أزور  
الرسول كل ليلة وكان (ص) يلي علي كثيرا من الآيات ويشرح لي معانيها الخفية  
المستورة » من هذا نستطيع أن نفهم سر تعلق جميع المتصوفة بابن عم الرسول ، فقد  
وضعوا ( عليا ) في رأس سلسلة شيوخ المتصوفة الذين ينتسبون اليهم ، باعتباره الأب  
الأول لجميع الطرق الصوفية ، تقريبا !  
<http://Archivebeta>

## تأثير التصوف في الأدب التركي

يقول نور الدين طوبجوي [ من المعلوم أن المؤمن يُفرّق ما بين الألوهية والخلقية ،  
أما الصوفية فيرون أن الكائنات جميعا ليست الا تجليات لله ، وهم لا يعترفون بأي  
وجود في الكون الا لله . إن هؤلاء هم أصحاب نظرية وحدة الوجود . وشاعرنا الكبير  
« يونس أمرة » ينتسب الى سلسلة المتصوفة التي ترجع الى أبي يزيد البسطامي ، وفي  
حلقات هذه السلسلة نجد الحلاج وابن عربي وجلال الدين الرومي الخ . ونظرية  
وحدة الوجود التي نضجت واكتملت على يد محي الدين بن عربي ، ترى أن ليس في

هذا العالم الا الله اي أن الموجود كله ما هو الا الله ، وكل ما نرى من أشياء وجواهر ليست الا حواجز بيننا وبين الله . ومن عرف كيف يزيع هذه الحواجز ، ( الحجب ) فهو الذي سيرى حقيقة الوجود . وكان « يونس أمره » أشد الشعراء الأتراك إيماناً بهذه العقيدة واكثرهم إخلاصاً في العمل على نشرها ما بين مواطنيه عن طريق أشعاره الفائقة الجمال والعذوبة ، ووجد الناس في شعره الدواء الشافي لأوصابهم وآلامهم كما أصبح رمزاً للدعوة الاسلامية في الأناضول » .

ويقول راغب اونير Ünner « الطرق الصوفية تتقبل الرأي الذي ينص على أن طريق الوصول الى الله هو طريق الحب ويسمونه ايضا طريق الكمال » وللمتممين الى الطرق الصوفية إيمان راسخ بلقاء الله والفناء فيه حباً . ولكل طريقة شيخ واحد ، وللمتمتسين إليها ملابسهم ، ومراتبهم المتدرجة ، وأشياؤهم ، وطقوسهم وأدابهم ، كذلك تخصص لهم أرزاق تعتمد على أوقاف ثابتة تؤمن لهم معيشتهم . لقد وقع الأتراك تحت تأثير ثلاث كتل صوفية قادها ثلاثة شيوخ هم بمثابة زعماء روحيين استطاعوا أن يخلعوا في السويداء من قلوب المسلمين ، وهؤلاء الشيوخ الاجلاء نشأوا وترعرعوا في الاناضول :-

١ - الطريقة المولوية ومؤسسها الشاعر مولانا جلال الدين الرومي الذي ورد الى ( قوتيا ) في شبابه ، وبقي فيها حتى الممات ومزاره فيها ، وهو القائل « كنْ منْ شئتْ ، ومهما كنتَ تعالَ اليْ ، كن مؤمناً كنْ كافراً كنْ عابد صنم ، تعال اليْ ، المهم أن تكون انساناً » .

٢ - الطريقة البكتاشية ومؤسسها الحاج بكتاش ولي الذي كان له أعظم الأثر في حياة الترك ومعتقداتهم ولغتهم .

٣ - الطريقة البيرامية ومؤسسها الحاج بيرام ولي Bayram Veli وهو شاعر مشهور ، من أشهر رباعياته قوله « عيدي الساعة ، وعيدهم ايضا ، كلنا في عيد لأننا مع المحبوب » .

لقد كان لهذه الطُرق إضافة إلى ما ذكرنا حول المذاهب الإسلامية ، تأثير شديد

على الأدب التركي الإسلامي . وبعد سقوط الدولة السلجوقية وزوال سلطان الأمراء ، اشتدَّ ساعدُ الطُّرق الصوفية . وما زاد في قوة الطريقة البكتاشية ظهور الجند الإنكشارية Yeniceri الموالين للحاج بكتاش ولي لأنه هو الذي نصَّح الأمير الإقطاعي [ أورهان غازي ] بتكوين هذا الجيش لحماية مقاطعته من أعدائها . وهذا الجيش ساهم في إسقاط السلاجقة . وكل الدلائل تشير إلى أنَّ الحاج بكتاش ولي ، ساعدَ على إيقاظ المجتمع التركي ، لأنَّ طريقته تضيفي على المرأة أهمية كبيرة فهي رئيسة العائلة ، وهي تحضر الاحتفالات العامة ، ويجب أن تتقدم على الرجل في الدخول إلى المكان ، وتعليم النساء عندهم واجب . والطلاق ممنوع . ثم إن البكتاشية تولي الفنون الجميلة اهتماماً عظيماً ، لاسيما الموسيقى والغناء وهم يتمسكون بنزعة إنسانية . يقول الحاج بكتاش ولي « أتسأل عن عقيدتنا ؟ أقول لك إنَّ الطريق إلى أن تكون إنساناً ليس الأمر السهل أيها الصديق . فالبكتاشي لا ينبغي له أن يقول : أنا ، نفسي ، ذاتي ، ولا يجوز له أن يَمُنَّ على الناس أيَّ جميل صنعهُ لهم . عليه ألا يقابل الشرَّ إلا بالخير يجب أن ينفر من المظاهر المزيفة وأن يرى جميع الناس ، مهما قلَّ شأنهم ، مساوين له . عليه أن يفتح قلبه ويده للناس ، وأن يكون مثلاً للوداعة والمسألة والتعاون مع الناس . إكرامُ الضيف فضيلة عظيمة ومقدسة لأنَّ الضيف يجلبُ البركة لصاحب الدار . مَنْ عَبَدَ المال فَقَدَ إنسانيته ، ومن انتقادُ لهواه خسر موقعه بين الناس » ومن أهم الآداب التي تُفَرِّضُ على المنتسبين إلى الطريقة البكتاشية ، الأمانة والعفة وتجنب الغيبة . والسارق والحريص على المال يُطْرَد من الطائفة . وكان من شدة انتشار هذه الطريقة بين الأتراك أن ذاب فيها كثير من الطُّرُق لاسيما الأخوان Ahiler ، وهي المنظمة التي تجمع أصحاب الحِرَف ، في جميع أنحاء الأناضول . يقول البكتاشي شكري بابا : « تتسبَّبُ جميعُ الشرور عن الأشياء الأربعة التالية ١ - أنا آكلُ ٢ - ليسَ لك أن تأكل ٣ - أنا مُحِبُّنُ ٤ - أنتَ مَسِيءٌ !! »

يقول الكاتب المعروف عزيز نسين [ إنَّ الغزو المغولي الذي أجبرَ شيوخ الصوفية الكبار في المشرق إلى التوجه غرباً نحو الأناضول ، كان ذا أثر هام في انتشار موجة التصوف هناك ، على أن المجتمع في الأناضول كان يومئذٍ على أتمِّ استعداد لتقبل تلك

الموجة . فالدمار المصاحب لسقوط دولة السلاجقة ، صار المناخ الملائم لاستيعاب الفكر الصوفي بما يقدمه من تسليم وتوكل وعزاء وسلوان ] .

### شعراء التكية

شعر التكية المرتبط بالتصوف لغةً وأسلوباً ومضموناً ، يُعبر عن حقيقة الإنسان التركي . عاش شعر التكية التركي أروع فتراته في القرن الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر للميلاد . وكان اعتماده ، إضافةً إلى الأدبين العربي والفارسي ، على الشعر التركماني لما قبل الإسلام ، لقد حمل شعر التكية على عاتقه عبءَ بثِّ أفكار الخير ، ونشر الفضيلة من أجل جمع قلوب أبناء الشعب الواحد ، في كتلة رصينة متماسكة لا يقوى على تفتيتها أحد . وكان النجاح حليفَ هذا المسعى . فبعد سيادة موجة التصوف ، ظهر في الأناضول الإنسان التركي الجديد المؤمن بالقيم الإنسانية الجميلة . وهذه القيم كان يمثلها نوابغ شعراء التصوف من مثل جلال الدين الرومي ، ويونس أمرة Yunus Emre وغيرهما .

إنَّ ضروب القمع والفقر وفقدان الآمال ، التي خنقت أنفاس الأتراك في عصر احتضار الدولة السلجوقية وفي أثناء الغزو المغولي جعلت شعراء هذا الشعب يعودون إلى ذواتهم يلتمسون لديها العزاء والقوة . يقول عزيز نسين [ الذي ساعد على نشر التصوف في أوساط المتنورين الأتراك وقتئذٍ ، فشل محاولاتهم المتكررة لتحسين أحوال وطنهم . لقد وَلَدَ ذلك الفشل الرعب والخوف في أنفسهم ، وعندها هرع التصوف إلى نجدتهم . والإنسان لابدَّ له أن يلوذ بنفسه حين تُغلق أبواب العالم الخارجي في وجهه .. وتوضح رباعيات يونس أمرة ، بلغتها التركية المؤثرة ، كيف وجدَ قائلها ، الله في ذاته ، وإذا به يهتف بحرارة وإيمان ( الله هو الوجود الأوحد ، وأنا وجدتني في ! وحين اكتشفت الحقَّ في ذاتي لم أعد أخاف أحداً ) ، لقد أصبح التصوف في ذلك العصر ثمرةً للثقافة ، ومن ثم سادت طريقة مولانا جلال الدين الرومي في أوساط المتنورين .

اما العامة وذوو الغفلة ، فإن الخوف لا يأخذهم إلى داخل نفوسهم بل بالعكس يجعلهم في سعي دؤوب للهرب منها ، وفي تلك الحالة يكون المزاح هو السبيل الأمثل للراحة والتنفيس . لكن هذا لا يعني ان المزاح نتاج الغباء أو الجهالة ، فليس هذا من مقاصدنا ، إنما ما أريد قوله أن الإنسان غير المتعلم لا يجد في نفسه غير الخواء فكيف يهرب إليها ؟ وفي تلك الأيام العvisية ، في أوقات الغزو المغولي الرهيبة انطلق من قلب الشعب التركي : [ الخوجا نصر الدين ] يوجه سهام نقده نحو أعداء الإنسان بلا هوادة ، فيجد الناس الراحة والسلوان في قهقهات الضحك الصادرة من القلوب ، ويكفون عن الرغبة في التمرد والعvisان ، لأنهم استطاعوا عن طريق النكتة القاسية ، الأخذ بثأرهم من عذبوهم وأهانوهم ] .

يقسم أدب التكية التركي الى قسمين : الشعبي والديواني ، أما أدب التكية الشعبي فيمثل يونس أمرة ، والحاج بيرام ولي ، وأما أدب التكية الديواني الذي يعتمد على علم العروض والقواعد اللغوية والبلاغية فيمثل مولانا جلال الدين الرومي ، والشاعر عاشق باشا ، والشاعر نسيمي Nesimi ، والشاعر أحمد فقيه ، وسلطان ولد ، ابن جلال الدين الرومي .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

يونس أمرة Emre

١٢٥٠ - ١٣٢٠م

أكبر شعراء التكية الشعبيين ، يعده الأتراك نبي الشعر الشعبي ، سيرته وصلتنا عن طريق الأساطير والحكايات . مولود في بلدة « ساري كوي » ، قرب مدينة « اسكي شهر » ، ووفاته فيها أيضاً . أبوه الحاج اسماعيل من عائلة كرمانية الأصل . بعد إنتمائه إلى مسلك المتصوفة انصرف الى التجوال والسفر ، فزار الشام وأذربيجان ، وزار قونيا حيث تعرف بجلال الدين الرومي . كانت الأناضول على عهده ، تموج بالاضطرابات والفتن الداخلية والغزوات من الخارج . فكان همه أن ينطق بلسان الفقراء والمظلومين من أبناء وطنه . ومع أن الجميع يعدون يونس أمرة شاعراً شعبياً فإنه كان ذا ثقافة رفيعة في عالم الأدب ، فهو الذي ترجم شعر جلال



الدين الرومي ، المكتوب في الأصل بالفارسية ، ترجمه الى التركية ، كذلك ترجم شعر [ سعدي ] إلى التركية ، وبذلك قدم خدمة عظيمة للغة التركية كما أنه كان مطلعاً على الميثولوجي الإيراني واليوناني ، ومع كل ذلك أصر على أن يكون شاعر الشعب الناطق بلسانه .

يقول العالم والأديب التركي المعروف فؤاد كوبريللو Köprülü : « إن الدرويش يونس يفتح قلبه لنا كأبي صديق قديم ويرفع صوته المتهدج بالحنان ، مدافعاً عن الحق أو باكياً مترنماً بمواجهه الصوفية . إنه يتجاهل الآداب الارستقراطية وينفر من التكلف والمظاهر الكاذبة . وفي شعره عرض لأعمق المشاكل الميتافيزيقية بأوضح عبارة . إن الذين لا علم لهم بالنظريات الصوفية لاسيما الأفلاطونية الحديثة ، يشعرون عند اطلاعهم على رباعيات يونس أمرة ، أنهم يفهمون التصوف من أوله إلى نهايته بسبب مشاركتهم الشاعر في أحاسيسه الصوفية ، كالتى وُفق إلى جعلها ملكاً لهم . »

يأتي يونس أمرة في رأس قائمة الشعراء الذين حولوا اللغة التركية من مستوى إلى مستوى ، فقد طوّع تلك اللغة للشعر وللموسيقى الداخلية ، وأصبح الدعامة العظمى للأدب التركي . لقد عرف كيف يستخدم الألفاظ التركية في مواضعها . ومع مرور سبعمئة عام على ذلك الصوت فإنه مازال الشاعر الأقرب إلى عصرنا ، وصاحب الفكر الأكثر تقدماً .

يقول صباح الدين أيوب أوغلو « إذا كان يونس أمرة قد نجح في رفع شأن اللغة التركية إزاء العربية والفارسية السائدتين يومئذ في عالم الثقافة والأدب والسياسة والعلم ، فإنه قد حقق ما حققه كل من : دانتي في ايطاليا ، وشيكسبير في بريطانيا ، وسرفانتس في أسبانيا ، فلقد أثبت « يونس أمرة » أن التركية صالحة أيضاً لنقل المشاعر والأحاسيس والتعبير عن كل ما يجول في ذهن من أفكار ، على العكس مما كان شائعاً آنذاك من فكرة قصور التركية عن زميلاتها من اللغات المجاورة » .

يقول عالم اللغات لويس بازين Bazin : « يونس أمرة لم ينقل إلينا الثقافة التركية في القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين فحسب ، وإنما كان مبشراً عظيماً



بالتسامح ، والتعصب الديني ، وانطهر من الأنانية المقيتة ، وكان هو نفسه أفضل قدوة في هذا الباب ، مع أن الأفكار الانسانية لم تكن سائدة على عهده « على أن يونس أمرة لم يكن شاعر الشعب فحسب ، وإنما استطاع أن يُرضي أذواق النخبة من مثقفي الطبقة الحاكمة في عصره . ومن هنا فقد كان شاعر جميع الطبقات ، وأحد أكبر عباقرة الشعر التركي على مدى العصور ، وموقعه قائم بين جلال الدين الرومي ، وفضولي ، ونامق كمال ، وهلم جرا . مع ضرورة أن نلاحظ بأن هؤلاء الشعراء لا يقرؤهم إلا طبقة واحدة من الناس ، أي طبقة المثقفين ، أما يونس ، فهو يستولي على قلوب مختلف فئات القراء .

## الخوجا نصر الدين ، فيلسوف المزاح

١٢٠٨ - ١٢٨٤ م

إن فيلسوف الشعب التركي خوجا نصر الدين ، ولد في قرية تابعة لسفري حصار Sivrihisar . وكان أبوه عبد الله ، إمام القرية . حصل نصر الدين على تحصيله الابتدائي في القرية على يد أبيه ، ثم على يد بعض الشيوخ . ورحل بعد ذلك الى مدينة قونيا ، عاصمة الأناضول يومئذ ، حيث اكمل تحصيله في مدارسها . ثم عاد الى ( سفري حصار ) وعين إماما في مسجدها ، وقضى فيها بقية أيام حياته . قال الملا نصر الدين « زوار ضريحي سيذكرونني ضاحكين لأنهم وهبوني قلوبهم ، أما انا فما أنفك محزوننا لألام أبناء هذه الدنيا الغدرة . »

تعكس الفكاهات التي ابتدعها الخوجا نصر الدين ، ذكاهه الخارق ، فضلا عما توضحه من دقة ملاحظة ابن الشعب ، فلا عجب أن تمتد شهرته الى خارج الأناضول ، وترجم قفشاتة الى جميع لغات العالم . ومن المعلوم ان الشاعر يونس أمرة والخوجا نصر الدين ، هما اللذان طوعا اللغة التركية ، حتى ارتقت الى المستوى الادبي الذي بلغته على أيديهم وأيدي من جاءوا بعدهما من عباقرة الادب التركي .

يقول عزيز نسين « أمضي الخوجا نصر الدين شبابه في أيام ازدهار الدولة

السلجوقية ، لكنه بعد ذلك عانى مع كل الشعب المآسي التي خلفها الغزو المغولي الرهيب . فقد سادت الفوضى الاقتصادية وعم الخراب والدمار والظلم والقهر كل أرجاء البلاد ، ولم يبق للناس ما ينفسون به عن أنفسهم غير إطلاق النكت اللاذعة وإبتكار الفكاهات ذات المغزى النقدي العميق . وكان على الخوجا نصر الدين أن يؤدي هذا الدور ، لأنه وجد في نفسه القدرة والموهبة . هنا ربما يخطر للقارئ أن يتساءل : أين يكون للمزاح مكان في مجتمع يتهاوى على تلك الصورة المفجعة ؟ الواقع ان غريزة حبّ البقاء تقتضي أن يسلك الانسان أي مسلك يعينه على تحمل النكبات ، والمزاح هو أحد تلك المسالك .

إن الطبيعة البشرية أما متفائلة او متشائمة . التفاؤل يعني الأمل وتوقع الخير ابدًا مهما ساءت الظروف ، والتشاؤم ينطوي على النظر الى الأمور بمنظار داكن ، وانتظار الشر في كل وقت ، والمتفائل يفتح قلبه للناس ، لأنه على وفاق مع نفسه ، اما المتشائم فينكمش مهموما في نطاق ذاته مغلقا الباب في وجه العالم الخارجي ، بما فيه من حركة وحياة ، وفي تكوين النفس التركية نجد هذين الاتجاهين ايضا . وقد اختار المتفائلون من الاتراك سبيل الدعابة والمزاح والنقد اللاذع . اما المتشائمون فقد واجهوا النكبات بالانصراف عن الدنيا وسلوك طريق التصوف .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

لقد وفق الخوجا نصر الدين الى التعبير بأحسن اسلوب عن أفكار الشعب التركي ومشاعره ، حتى أصبح جديرا بلقب الفيلسوف الشعبي ، ومن أهم خصائص هذا الفيلسوف أنه كان واقعياً ، يدرك بأن لكل انسان نقائصه وعيوبه . اما نكاته وفكاهاته فلم تهدف الى إضحاك الناس فحسب بل سعى الى انتقاد المجتمع التركي بشكل مر ، ولم ينبج من ذلك النقد أحد من مستحقه ، رغم ان الحريات كانت في تلك العصور محددة ، لا سيما بعد الغزو المغولي الذي لا يعرف سبيلا في معاملة (الرعية) غير القهر والقمع والقسوة .

حين اجتاحت المغول بلاد الأناضول في القرن الثالث عشر للميلاد ، خضع حكامها السلاجقة ، للغزاة المنتصرين بل تعاونوا معهم لسحق ارادة الشعب وفي هذه الحال لم يجد الناس من سلاح غير المزاح والنكتة .

إن الانسان التركي الذي أقام من قديم الزمان في قريته لا يحيد عنها ، وأعتاد أن يستخدم الثور عينه والحمار ذاته ، ولبت صابراً على الفقر والجوع دون شكاية ولا تبرم ، هذا الانسان كان يعرف جيداً ان التغيير لن يأتي ابداً . من ثم فإن المزاح وهب الشعب الراحة المنشودة ، والقدرة على مزيد من التحمل والصبر .

إن طرائف الخوجا نصر الدين لها وظيفة ثانية ، عدا الاضحاك او منح السرور ، فهي تجعلنا نفكر ، ومن ثم نتعلم ونفهم ، وبالإضافة الى ذلك كله فإنها كانت تلقي الأضواء الكاشفة على الشعب التركي بهيمومه وعاداته وخصائصه وميزاته .

## نماذج من فكهاته

ARCHIVE - ١ -

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

- يا خوجة البارحة سمعنا في داركم ضجيجا أفلا تخبرنا بما حدث ؟
- لقد سقط معطفي من السلم .
- يا خوجتنا أياكون لسقوط المعطف مثل هذا الصوت ؟
- لا تنس يا بروحي انني كنت فيه !

- ٢ -

- يا خوجة أرجوك أن تقرضني ألف ليرة ، أسددها لك بعد ستة أشهر .
- [ ألف ليرة في ذلك العهد كانت تعد مبلغا كبيرا ]
- يا هذا تريد ألف ليرة دفعة واحدة ثم لا تسددها الا في ستة أشهر ، هذان أمران لا

يجمعان ، ومع ذلك فأنا سأساعدك ، اذهب واستدن من أحدهم ألف ليرة ، ومنى لك ستة أشهر !

- ٣ -

في فترة من فترات حياته عيّن الخوجا نصر الدين قاضيا . وذات يوم راح المدعي يدلي بأقواله ؛ فلما انتهى قال الخوجا : -

- أنت على حق .

وبعد ذلك وقف المدعى عليه ومضى يدافع عن نفسه . وحين أكمل حديثه قال الخوجا : -

- أنت على حق .

قامت زوجة نصر الدين ، وكانت حاضرة وقالت :

- عجباً يا سيدي . . هل يمكن أن يكون الطرفان على حق ؟

- يا امرأة . . أنتِ على حق !!

- ٤ -

- اعذرني يا سيدي على ما أقول . . لكن الناس يرون حرمكم تنتزه كثيرا خارج البيت .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

- لا أصدق ! ليس من الأصل لهذا الظن .

- كيف أيها الخوجة ونحن نراها بأعيننا دائماً ؟

- أيضاً لا أصدق . . لو كانت كثيرة التنزه كما تقولون ، لمرت بيتنا في أحد الأيام !!

- ٥ -

- خوجة خوجة . . هل بلغك الخبر ؟ لقد صار حمارك الرمادي قاضيا في مصر !

- لا تقل هذا . . فالحقيقة انني وجدت لدى هذا الحمار أشياء غريبة ، كان يصغي

باهتمام محرّكاً أذنيه كلما بدأت بتعليم الصغار !!

\*\*\*

# من رباعيات يونس امرأة

أصفوا يا أصحاب  
الحب شبيه بالشمس  
والقلب الذي لم يعرف الحب  
ليس الا صخرة سوداء

\*\*\*

هذه الدنيا عروس  
ازينت بالأخضر والأحمر  
والمرء لا يشبع من النظر  
إلى مثل هذه الحسناء

\*\*\*



تعالوا نتعارف  
وفي عملنا نتعاون  
نحب ونحب  
فالدنيا لا تدوم لأحد

\*\*\*

أنا على الأرض رأيت قمري  
ما شأني بصفحة السماء !  
ينبغي لعيني أن ترقب الأرض .  
فمن الأرض تسيل البركة .

\*\*\*

لو اجتزت البحار السبعة  
لو شربت الأنهار السبعين  
فذلك لن يطفىء ظمأ القلب  
ما يرضيني هو شراب الحبيب .

\*\*\*

قبل ورود خبر الموت  
قبل أن يترصدنا الأجل  
قبل أن يقهرنا عزرائيل  
لنذهب يا قلبي الى الحبيب .

\*\*\*

مع الجبال مع الصخور  
أناديك يا مولاي  
وفي الأسحار مع الطيور  
أدعوك يا مولاي .

http://ArchiveSakhrit.com

\*\*\*

ليست الدروشة  
بصدار صوفي او تاج شوك  
من كان له قلب درويش  
فما يحتاج الى صدار صوف .

\*\*\*

طريقي منك واليك  
لساني عنك ربك !  
يدي لا تمتد الى غيرك  
ما الحكمة الالهية ؟ يا للحريرة !

\*\*\*



من التمس طريق الحبيب  
فليصاحبني كي نتوجه اليه  
كل ما أريد قوله : -  
أنا أعرف نفسي !

\*\*\*



غبار

شعر

ابراهيم زيدان

دَمُهُ الْفُصُولُ

وَرَوَاهُ غَابَةُ حُزْنِهِ

وَحُطَّاهُ يَأْكُلُهَا النُّحُولُ .

لَا بَأْسَ إِنْ يَبَسَتْ أَصَابِعُهُ

لَا بَأْسَ إِنْ ضَاعَتْ مَلَايحُهُ

هُوَ غَارِقٌ فِي الصَّبْرِ ،

يَذْبَحُهُ الْعَوِيلُ .

يَرْنُو إِلَى أَفْقٍ ،

تَجَمَّلَ بِالْخَطَايَا .

لَا شَيْءَ يَمْلِكُ قَاتِلِي

غَيْرِ الْوَصَايَا .

يَهْدِي مِنَ الْحَمَى الْمُقِيمَةِ ،

فِي الْخَطَايَا .

وَيَصِيحُ مُحْتَرِقًا ،

تَعَالِي يَا نَجُومِي ،

وَاحْمِلِي عَنِّي سُخَامِي .

لِيَشْدَنِي خَوْفًا ،

إِلَى بَعْضِي رُكَامِي .

الْمَدُّ يَجْرِفُنِي .

وَيَتْرَكُنِي عَلِيلًا .

وَالْحُزْنُ يَصْحَبُنِي ،

إِلَى حُزْنِي خَجُولًا .

هَذَا مَسَارِي .

أَمْشِي إِلَى بَيْتٍ ،

تُقاتِلُهُ الرِّياحُ .  
وَأُشاكِسُ الموق ،  
فِيصْفَعُنِي الصَّباحُ .  
لأَعوَدُ ،  
نَحوَ بَدائِيهٍ خَجَلِي ،  
فَتَنكسرُ الرِّماحُ .  
وَأروحُ ،  
أُبَحِّثُ عَن خُطائِي .  
فِي زَحْمَةِ الأمواجِ ،  
فِي أَرْضٍ تُداعِبُها يَدائِي .  
الحَقْلُ لَكَ .  
وَلِي البراري .  
فَأَجَلُ عَصائِي .  
وَأَضْرِبُ بِها رَأْسَ ائِندَحارِي .  
لأَجِيءُ نَحوَكُ هائِجاً  
مُتَباطِلاً قَلَقِي وَنارِي .  
فَأَلوِذُ مُضْطَرِياً ،  
فِيخْتَفِي غُبَارِي .  
وَأُضجُّ بِالصَّرخاتِ وَحدِي ،  
رافِعاً عِلْمِي ،  
لأَجَلِ اللَّهِ وَالانْهَارِ ،  
وَالبِنْتِ الرِّسولَةِ .  
هَذَا أَنَا  
رَأْسٌ وَمَشْفَقَةٌ خَجولُهُ .



# حافة الوهم ومعانمة الحقيقة

في مسرحيات

## الحصار

لمصطفى عبد الغني

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

بقتام: د. مصري حنورة

قسم علم النفس - كلية الآداب  
جامعة الكويت

مجموعة مسرحيات الحصار للكاتب الشاعر مصطفى عبد الغني هي من حيث الدلالة السيكلوجية التي تخلعها على عقل ووجدان المتلقي محاولة جريئة . تضع هذا المتلقى على الحافة الفاصلة بين الوهم والحقيقة ، بين الوعي واللاوعي ، بين التجسيد والتجريد ، فلا هي قادتة الى أن يغامر بترك الواقع ولا هي اقتادته لتلقى به في تهويم الحلم ، وهي ايضا لم تقدم اليه مدركا حسيا مباشرا يمكن الاشارة اليه ( بهنا والآن ) ، ولا هي أيضا اقتحمت به عالم اللامعقول ، أو ذلك النوع من سلب الوعي الذي يترك

صاحبه يعاني من ومضات تنقذ امام عينيه فراه يسبح في بحر من الرمال المتحركة ، ثم ما تلبث أن تتحول به الى أعماق بحر سحيق العمق ، يعانق فيه اللائى ويحاور الحيتان .

وقفت المسرحيات الثلاث بمتلقيها عند الحافة الفاصلة بين الوهم والحقيقة ، او ان شئت وقفت به عند الحافة الفاصلة بين التجسيد والتجريد ، فهي لم ( تجرد ) الشخوص من دلالاتها الحية وعلاماتها العيانية لكي تحيلها الى ( مجرد ) رموز ( مجردة ) لا يتعاطاها المتلقى الا من خلال استحضار المستويات العقلية العليا ، كلا ، لقد ابقت المحاولة للشخصيات قدرا من التجسيد الحي الذي يربطها بحبل من التواصل فيبقى عليها ذات نبض محسوس من أبناء الجنس البشري المعاصرين ، ولكن هذا النبض هو نبض كذلك النبض الذي تسمعه سماعة الطبيب ، نبض يعلو على نبض الواقع ويتجاوزه ، أو هو ان شئت نوع من تثبيت اللحظة ولكنه التثبيت المتعمد الذي لا يميتهما ولكنه يدعونا لكي نركز ادراكنا عليها أكبر فترة ممكنة ، مع أنها لحظة غير واقعية ، انها لحظة تتجاوز الواقع لتدخل في اطار ما بعد الواقع أو لنقل الحافة الفاصلة بين التجسيد والتجريد . وحين ينجح الكاتب في ابداع عمل عن هذه الخصائص البينية ودون اخلال بقواعد الفن فاننا حينئذ نكون أمام محاولة تستحق الانتباه .

والذي يستحق الانتباه أكثر أن مبدعنا قدم لمسرحياته بمقدمة نثرية شيقة ، يقول قرب نهايتها :

« ومن ثم فإن الخيط الرفيع الذي يربط بين النصوص الثلاثة يتمثل في حالة الحصار النفسية من الداخل او الخارج ، والتي تترك هامشا محدودا من حرية الفعل الارادي عند الانسان » .

وحالة الحصار هذه التي يشير اليها الشاعر تعني من زاوية ما فقدان القدرة على الفعل الحركي او الفعل الذهني والوقوف عند حدود الانتظار ، أو يمكن القول على وجه آخر هو نوع من تجميد اللحظة وتكثيف كمية الضوء التي نلقي بها على مركزها

بعيدا عن الهامش المتهرىء من كثرة تماسه مع غيره من هوامش لدوائر اخرى أو لكثرة ما تعرض له من غزوات .

الحصار الذي يقدمه لنا الشاعر في المقدمة يكاد يلامس ويعانق فكرة الذي بثه من خلال ايقاعاته وتهويماته في العمل الفني ، وحسنا فعل الكاتب ليس لأنه سوف يزيد العمل ايضاحا أو لأنه سوف يزودنا بمفاتيح تقودنا الى السرايب الداخلية لشخص من شخوص ( أحداثه ) كلا ، فالعمل الفني ، أى عمل فني ، ان لم يكن قادرا على الوقوف بنفسه دون حاجة الى تفسير أو توضيح واحتاج من ثم الى مذكرة تفسيرية ، مثل هذا العمل لا يستحق ان يضاف الى دائرة الفن ، وأولى به أن يجد له طريقا آخر غير طريق الابداع ، أما لماذا أحسن الشاعر حين كتب هذه المقدمة ، فذلك لأننا أصبحنا أمام أعمال كثيرة ممتازة لا ينتبه اليها أحد لقلة الاعلام بها أو لعدم تسليط الأضواء عليها ، بل ربما لأنها نالت حظا كبيرا من اهتمام الاعلام وتسليط الأضواء بحيث فقد المتلقي الثقة فيها لفرط تقريظها من قبل الآخرين ، وحين يغامر الشاعر فيعرض افكاره النظرية ويقدم بها لعمله فهو بذلك يكتفي بنفسه وبعمله ويضعه في حدوده الخاصة وقالبه المتعين ، وهذا من الممكن ان يقود خطي القارئ خاصة ، وخطي من قد يروق له اعداد هذا العمل في صيغة فنية أخرى ( عرض مسرحي مثلا ) ، والمقدمة لا تنفصل عن العمل وهي ايضا لا تزيده وضوحا ، فالعمل واضح بذاته ولكنها تطلعنا على جانب من البناء العقلي والمضمون المعرفي للكاتب وكيف أنه حاول أن ييث هذا المضمون المعرفي في ثياب هذا العمل ، ولكن للدارس المهتم من ثم ، أن يحاول المطابقة بين الصيغة التي صب فيها الكاتب عمله الفني ، والصياغة النظرية التي قدم بها هذا العمل ليرى الى أي مستوى وصل وإلى أي مدى أصاب .

على ان هذا هو ما نطمح اليه ، بل ان جل اهتمامنا في السياق الحالي منصب على العمل الفني ، أو على وجه الدقة على الأعمال الثلاثة المتضمنة في كتاب « الحصار » وهي لا تقتلوا يوسف ، والحصار ، وقمر الزمان . .

العمل الاول يدور حول القضية الفلسطينية ، ويحاول الشاعر أن يمكس لحظة



من لحظات مسيرة هذه القضية ، هذه اللحظة هي لحظة معاناة شخصية من شخصيات العمل ، أو معاناة جميع الشخصيات، والمعاناة تخلق الفكر والفكر يقود الى التركيز والتركيز يحتاج الى الوعي والوعي يواجه بعضه بعضا بما يقود الى حالة بين الوعي واللاوعي ، اذن العمل هنا يقترب من أن يكون حصارا ذهنيا ، وهو يطرق بوابة البعد المعرفي للأداء الابداعي ، أما الزاوية الوجدانية التي طرحت نفسها في مسار العمل فهي هذا الصراع النفسي الحاد الذي لا يفلت من قبضته أحد من شخوص العمل . انهم جميعا منشغلون وهم منفعلون ولديهم هذا التوتر الذي يسبق دائما العاصفة ، وحين يلتقى التوتر الانفعالي بالتوتر العقلي ينشأ هذا الايقاع التوتري الذي يتوأكب ويتعاقب مع التوتر الاجتماعي ( توتر الجماعة ) الذين هم في الأصل مجموعة من الفلسطينيين الدارسين في احدى بلدان أوروبا . ولكنهم منخرطون بعقولهم ومشاعرهم وايقاعهم الذاتي ويتفاعلهم الاجتماعي ، منخرطون في قضيتهم الى أبعد حدود الانخراط .

اذن لدينا نوع من التوافق الهارموني ينبث في خيوط هذا العمل ذي الأبعاد الأربعة ، بحيث انك كقارئ او كمتلق لا ينبغي ابدا أن تنظر اليه من وجه وتترك باقي الوجوه فالوجوه الأربعة المتفاعلة للعمل ( الوجه المعرفي ، والوجه الوجداني والوجه الايقاعي الجمالي ، والوجه الاجتماعي ) تشكل السياق الدرامي الذي لا شبيه له وهو هذا السياق التكاملي الذي تتجلى فيه وحدة الأساس النفسي الفعال \* والذي هو نقطة الانطلاق في الفيضان الابداعي لنحلق مع الشاعر في جولة سريعة عبر مسرحياته الثلاث : -

أولا : لا تقتلوا يوسف

يقول الشاعر ( ص ٢٨ ) على لسان يوسف في مسرحية لا تقتلوا يوسف :

« يوسف : أن نفعل ؟

أسألكم أنتم ماذا نفعل

( خلدة ) محتملة .

من جبل الشوف الى الرملة . . . .  
أسألكم ماذا يعنى ان الاخوة عند حدود الأرض هنالك يخشون الكلمة .  
عمرو : نعرف أن الحق مباح .  
لكن نعرف أن الحق . .  
ينتصر على القوة .

يوسف : لا أدري لى كان الحق الأعزل يوما قد فاز على القوة .  
قول مأثور أو حكمة شيخ .  
يجلس في ظل الماضي .  
يتأمل أو يهذى . . »

نحن أمام هذا الصراع النامي وهو الكرة التي يتقاذفها المتصارعون ويمضى  
العمل متصاعدا الى أقصى غاياته متسرבלا بصيرير الأمل النابض من بين الانقراض  
المهترئة ، تلك الانقراض الصماء ذات الشحنات الموقوتة ، لا تلبث أن تكشف عن وجه  
الفجر القادم من خلف الأسوار ، وجه دام لكن هذا ما قادتنا بثبات نحوه ايقاعات  
الشاعر . وهي ايقاعات كما اشرت متوازنة بين الوعي واللاوعي بين الواقع والأسطورة  
بين التجريد والتجسيد أو بأبجاجة هي هذا العمل الفني الواعد ، والذي يفيض رقة  
وعذوبة ، على الرغم من هدير المدافع ودوى الانفجارات ، وما يخلفه ذلك من دماء  
ودمار .

#### ثانيا : الحصار

واذا ما انتقلنا الى مسرحية الحصار ( وهي معالجة جديدة لمأساة اخناتون ) سوف  
نلاحظ أن الشاعر يعزف نفس اللحن على نفس الاوتار في ص ٥٢ يقول الشاعر :

نفرتيتي : زوجي : مولاي متى تفهم .

الكهنة حول القصر

وهناك قلوب الناس

وهناك الفضة والرشوة

اخانتون : وهناك ياتى الحق

نفرتى : وهناك يا زوجي

القوة .. فمتى تفهم

اخانتون : لا أفهم الا أن الرب آتون

يرسل في الفجر ضياء

مع كل صباح

الحق دائما هو الشغل الشاغل لشاعرنا ، بل لنقل لكل البشرية ، الحق في مواجهة القوة : يوسف في مواجهة اخوته ، اخانتون في مواجهة الكهنة ومن تحت سيطرتهم ، والحق الاغزل ماذا يفعل ، دوما نبصره ذبيحا لكن اخانتون هذا الثائر الهادئ الرزين كان يرى بعيون المستقبل ، كانت دعواه أن القادم أبقي والحق يسود مع الآتى من بعد مرور الزمن الكالح ..

ان يوسف كرمز لنبي واخانتون كرمز أيضا لداعية كلاهما مر برحلة معاناة من أجل الحق ، لكن يوسف شاء القدر له ألا يسقط في الميدان صريعا من أجل الحق ، كلا ، عاش طويلا حتى انتصر الحق معه ، وهناك اخانتون مات وفي قبضته تاج الحق لكن القوة قد خذلت ، لكن بمرور الأيام ما زال الناس وسوف ، يظلون طويلا يحكون عن العدل الأسمى والضوء الساطع حين تغم الشمس جميع جهات الكون ، هذا الحق الابدي الآتى . هذا الحق الاخانتوني يمكن ان يدعى حق المستقبل ، أما الحق الواقع ، حق يوسف فهو الحق الذي قد لا نصبر حتى نلقاه يجيء من الزمن الآتى من بعد مئات الأعوام ..

والرؤية نفاذة. وكان الشاعر موفقا حين وازن بين الحقين ، حق يوسف وحق اخانتون في هارموني متفوق أبرز من خلاله هذا الصراع الدائم والدائر بين وجهتين وبين أسلووين في الايقاع وبين تجسيدات لعاطفتين وبين ضربين من ضروب السلوك ، وبين اطارين للتفاعل الذي ينظم حركة الفرد في علاقته بالجماعة ..

ولكن الى أى الحقين ارادنا الشاعر أن ننحاز ، هذا ما لا ينبغي أن نطلبه من

الشاعر وعلينا نحن المتلقين أن نتلقى عنه ، وعلينا أيضا ان نختار .

### ثالثا : قمر الزمان

العمل الثالث ( قمر الزمان ) وهو عمل مستلهم من اسطورة شهرزاد والشاعر يعزف على نفس الأوتار ، النقطة الفاصلة بين الوهم والحقيقة ، بين الحق والباطل بين الوعي واللاوعي حتى أن قمر الزمان ( ابنة شهرزاد وشهريار ) تكتشف في النهاية أن فارسها الذي أحبته ( رودان ) ، ليس الا قاطع الطريق سندان ولكنه ظل ملثما مستخفيا ( كقاطع طريق ) طوال ما عرفته ، وحينما كانت تلاقيه كان يلقاها بوجهه البسام كفارس مقدم ، خير وحق وسلام ، ويقبض أخيرا على سندان وحين يكشف عن وجهه نرى أنه هو قمر الزمان . . والشاعر يقودنا بهدوء نحو التوقف عند لحظة الامساك بهذا الخيط الرفيع الفاصل بين عالمين ، عالم المثل الافلاطوني وعالم الأشباح الذي هو عالمنا نحن ، والذي نطلق عليه وصف الواقعي ، وهو ليس واقعا الا بالمجاز فقط ، وهذه الوقفة التي يدعون اليها الشاعر ، هي وقفة مطلوبة لكي لا ننساق بلا وعى ( ونحن في كامل وعينا ) الى معانقة الوهم الذي قد لا نفيق منه ابدا . انها وقفة عند حدود الوهم ودعوة الى السعي من أجل معانقة الحقيقة والتي تكون بين يدينا أو تحت أقدامنا .

يقول الشاعر ص ٩٦ :

شهرزاد : لا تقلقى يا ابنتى .

فكل غائب وصحبته

قمر الزمان : انما أخشى المساء

انما أخشى ظلام الافق

أخشى رعشة الضوء

وأخشى ذلك الليل الرهيب

كلما طالعني الشوق الغريب ، لذت بالوهم هروبا ، فتحولت الى الافق

غروبا .

ويقول الشاعر ص ١٠٠ :

قمر الزمان ( في اعياء شديد )

- انه الوهم الكبير

ها قد تحطم حلم أيامي

ولا أدري

الى أين المصير

تلك النبوءات التي

قالت بها أمي

هراء

كل شيء صار في عيني ( هراء )

حتى حديث الناس من حولى

غدا في لحظة ( أيضا ) هراء

يبقى بعد ذلك ان نشير الى أن الأبعاد الأربعة المكونة للأساس النفسي  
الفعال ، الذي حرك المبدع في اتجاه صياغة هذا العمل الفني ، يقترب كثيرا من نقطة  
النضج والتبأور ، وهو ما كشف عن نفسه في آخر الأعمال الثلاثة ( قمر الزمان )  
حيث هذه المكاشفة الشاعرية المشرقة وفي مدى من الصفحات لم يزد على صفحتين  
( حوالى ٥٠ سطرا ) مكاشفة ومواجهة بين الوهم وبين الحقيقة في رقة وعذوبة ،  
ولكنها الرقة القاتلة والعذوبة المدوية حين نكتشف ، ويا هول ما نكتشف ، نكتشف  
أن حقيقتنا التي هي دائما أملنا ورغبتنا لم تكن الا وهما ، وهما شريرا ايضا . ولكن هذا  
التبأور الذي كشف عن نفسه في آخر صفحات العجل الثالث من أعمال مجموعة  
الحصار جاء متأخرا ، ولكن لعله البداية التي ينطلق منها الشاعر مصطفى عبد الغنى  
الى عمله الفني التالي ، والذي نرجو ان يكون قفزة تالية لقفزته الأولى التي تحققت في  
عمله الابداعي الأول ( الحصار )



## هوامش :

\* لمزيد من الوقوف عل خصائص هذا الاساس النفسى الفعال وعلاقته بالأداء الابداعي انظر لكاتب هذا المقال :

- (١) الخلق الفنى : دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
- (٢) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٩ .
- (٣) الاسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٠ .
- (٤) سيكولوجية التذوق الفنى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٤ .
- وانظر ايضا للدكتور مصطفى سويى عن الخلق الفنى .
- (٥) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٠ .
- (٦) العبقرية فى الفن ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

